

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

БАЛКАНОЛОШКИ ИНСТИТУТ

ПОСЕБНА ИЗДАЊА

КЊИГА 21

ФОЛКЛОРНИ ТЕАТАР
У БАЛКАНСКИМ
И ПОДУНАВСКИМ
ЗЕМЉАМА

ЗБОРНИК РАДОВА

БЕОГРАД 1984

ФОЛКЛОРНИ ТЕАТАР У БАЛКАНСКИМ
И ПОДУНАВСКИМ ЗЕМЉАМА

ЗБОРНИК РАДОВА

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

INSTITUTE FOR BALKAN STUDIES

SPECIAL EDITIONS

No 21

**FOLKLORE THEATER IN THE
BALKANS AND IN THE DANUBIAN
BASIN COUNTRIES**

COLLECTION OF STUDIES

Edited by

DRAGOSLAV ANTONIJEVIĆ
Scientific Counsellor

Editor-in-chief

Academician RADOVAN SAMARDŽIĆ
Director of the Institute for
Balkan Studies

**Accepted at the Second Session of the Scientific Council of the Institute
for Balkan Studies, December 22nd, 1983**

BEOGRAD 1984

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

БАЛКАНОЛОШКИ ИНСТИТУТ

ПОСЕБНА ИЗДАЊА

КЊИГА 21

**ФОЛКЛОРНИ ТЕАТАР
У БАЛКАНСКИМ
И ПОДУНАВСКИМ ЗЕМЉАМА**

ЗБОРНИК РАДОВА

Уредио

ДРАГОСЛАВ АНТОНИЈЕВИЋ

Научни саветник

Одговорни уредник

Академик РАДОВАН САМАРЦИЋ

Директор Балканолошког института

**Примљено на другој седници Научног савета Балканолошког института
22. децембра 1983. године**

БЕОГРАД 1984

Књига је штампана захваљујући финансијским средствима Републичке заједнице науке Србије и Завода за међународну научну, просветну, културну и техничку сарадњу СР Србије.

Издаје

Балканолошки институт
Српске академије наука и уметности

Рецензенти

Дописни члан САНУ *Предраг Палавестра*
Проф. др *Бурђица Петровић*

Тираж 1.000 примерака

Штамп.

ОБРАЗЛОЖЕЊЕ
ОСЛОБОЂЕНО ПЛАЋАЊА
вића 5

На основу мишљења Републичког секретаријата за културу СР Србије број 413-834-02, ова књига је ослобођена плаћања посебног републичког пореза на промет производа и услуга у промету.

*Овај Зборник радова посвећен је V Међународном конгресу
за проучавање југоисточне Европе (AIESEE)*

*This Collection of Studies is dedicated to the Vth International
Congress for South-East Europe Reaserches (AIESEE)*

САДРЖАЈ — CONTENTS

ПРЕДГОВОР — FOREWORD	IX
<i>Драгослав Антонијевић</i>	
Опште теоријске претпоставке о фолклорном театру	1
<i>Dragoslav Antonijević</i>	
General Theoretical Assumptions of the Folklore Theater	10
<i>Твртко Чубелић</i>	
Театрализација у-призорене народних обреда и обичаја балканских народа	13
<i>Tvrtko Čubelić</i>	
The Theatricalness and the Staging of Folk Rituals and Customs of Balkan Peoples	25
<i>Војин Матић</i>	
Психогенеза фолклорног позоришта	27
<i>Vojin Matić</i>	
The Psychogenesis of the Folklore Theater	38
<i>Радослав Кузмановић</i>	
Самообожаване и представљање човека	39
<i>Radoslav Kuzmanović</i>	
Self-Adoration and Representation of Man	45
<i>Бојан Јовановић</i>	
Магијско и театарско	47
<i>Bojan Jovanović</i>	
The Magic and the Theatrical	53
<i>Маја Паровић-Пешикан</i>	
Култне игре и маске у представама дионисијског круга атичког вазног сликарства	55
<i>Maja Parović-Pešikan</i>	
Cult Dances and Masks on the Representations of the Dionysian Ring in the Attic Vase Paintings	60
<i>Душан Рњак</i>	
Позоришни елементи у Дионисовом ритуалу у Еурипидовим Бакхама и на археолошким споменицима на тлу Југославије	63

VIII

Dušan Rnjak

Theatrical Elements in the Dionysus Ritual in Euripides' »Bacchic Rites« and on archeological Findings in the Territory of Yugoslavia 74

Драгољуб Драгојловић

Вести о позоришту у средњовековној јужнословенској књижевности 75

Dragoljub Dragojlović

Informations on Theater in the Medieval South Slav Literature — — 80

Ненад Љубинковић

Елементи драме и позоришта у усменом стваралаштву — — — — 81

Nenad Ljubinković

Elements of Drama and Theater as a Component Part of the Oral Creativity — — — — — — — — — — 88

Радослав Лазих

Усмена народна режија — — — — — — — — — — 89

Radoslav Lazić

Perspectives of Research of Theater Direction and of Stage Director in the Oral Folk Theatrology — — — — — — — — — — 111

Миленко Мисаиловић

Шаљиве народне анегдоте као садржај и облик фолклорног театра 115

Milenko Misailović

Humorous Folk Anecdotes as the Contents and a Form of the Folklore Theater — — — — — — — — — — — — — — 139

Мирјана Прошић-Дворнић

Покладни ритуал — — — — — — — — — — — — — — 143

Mirjana Prošić-Dvornić

The Carnival Ritual — — — — — — — — — — — — — — 157

Иван Ложица

Ластовски поклад 1981. — — — — — — — — — — — — — — 159

Ivan Ložica

The Lastovo Island Carnival in 1981 — — — — — — — — — — — — — — 170

Бреда Влаховић

Народно глумовање у свадбеним обичајима Русина у Војводини 171

Breda Vlahović

Folk Acting in the Wedding Customs of Ruthenians in Vojvodina — 179

Десанка Николић

Чауш као глумац и редитељ — — — — — — — — — — — — — — 181

Đesanka Nikolić

Čauš (the Master of Ceremony) as an Actor and the Theater Director 190

Jurij Fikfak

Drabosnjakovi igri Izgubljeni sin in Pasijon v besedilih, uprizoritvah in poročilih — — — — — — — — — — — — — — 191

Jurij Fikfak

Zwei Drabosnjaks Schauspiele Izgubljeni sin (Der Verlorene Sohn und Pasijon (Passionspiel) in den Texten, Inszenierungen und Berichten — 196

ПРЕДГОВОР

Уз сарадњу истакнутих југословенских научника, колективно је, у оквиру дводневног научног састанка, обрађена тема *Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама*, која је у последње време све више и све јаче у жижи антрополошких, етнолошких и театролошких наука у свету. Занимљиво је да је она остала, на извештајан начин, изван научних домаћаја и компаративних истраживања у балканским земљама, иако је у развоју театра уопште, Балкан одиграо једну од најважнијих и пресудних улога. Без театра старе Хеладе не може се историја театра ни замислити, јер Балкан је својевремено био онај део света који је и с обзиром на театар био његов центар. Сам народ је знатно пре професионалних уметника покушао да испуни ту празнину, па отуда у балканским земљама, поред изванредних песама, музике и игара, наилазимо и на веома богате театарске изведбе. Оне су биле и остале онакве какав је био и сам народ на балканским просторима, што подсећа на ону византијску изреку „Какво позориште, такав народ“.

Истраживања фолклорног театра потврђују веома занимљиви и корисни научни реферати саопштени на овом скупу, који у целини узети са разних становишта (интердисциплинарно) аргументовано осветљавају постојање аутентичне драмске фактуре која потврђује изворно народно (усмено) драмско стваралаштво, са свим битним драматуршким и театролошким обележјима.

Овај Зборник обухвата широк распон проблема, од теоријско-методолошких и синтетичких захвата, нарочито у погледу генезе фолклорног театра и театра уопште, преко дијахроних пресека кроз праисторију, антику, средњи век и турско доба до данас. Од посебних проблема пажња је усредсређена на конкретна питања из усмене народне драме, с једне, и ритуално-обредне праксе балканских народа, с друге стране.

На видело избија занимљив и подстицајан плурализам гледишта, често супротних, нарочито са сасвим новим тенденцијама и тезама како у приступима проблемима, тако и у њиховој обра-

ди и закључцима. Фолклорни театар на Балкану је у овим научним прилозима осветљен са психолошке, антрополошке, социолошке, естетске и културолошке стране, а та вишестраност, како се то лепо и јасно види у Зборнику, само потврђује иманентност театра у свакодневљу и народну глуму као облик комуникације и естетског иживљавања, као незаобилазних начела и усмене народне уметности.

Треба подсетити и на чињеницу да се овим Зборником остварују оне далекосежне поруке и идеје с краја прошлог века, потекле из пера српског песника Лазе Костића, да се у народном глумовању што га изводи прости и неписмени народ који није никада видео „умјетне позорнице“ ни чуо глумце вештаке, налазе прве клице драмског живота и позоришта уопште.

С правом се може рећи да су научни резултати изнети у овом Зборнику оправдали и постигли свој замишљени циљ и, у оквиру југословенских научних могућности, постигли завидан ниво, али и отворили врата за даља далеко шира научна истраживања у области фолклорног театра на Балкану, уз ангажовање и иностраних научних сарадника. Осим ретких индивидуалних студија о фолклорном театру објављених у појединим балканским земљама ово би била прва колективна студија те врсте на Балкану, и значајна новина, којом балканологија употпуњује хоризонт својих истраживања. Истовремено, овај Зборник је дар Балканолошког института САНУ Петом међународном конгресу балканолога у Београду.

Драгослав Антонијевић

FOREWORD

With collective efforts by outstanding Yugoslav research workers the topic of the folklore theater in the Balkans and in the Danubian Basin countries has been elaborated within the two day colloquium. This subject matter came recently more intensively into focus of anthropological, ethnological and teatrological sciences in the world. On the other hand, curiously enough, it stayed out of research attempts and comparative approaches in the Balkan countries, although this region of Europe played most important role in the development of theater. Namely, one can not imagine the history of theater without the theater of ancient Hellas, since the Balkans at one time was also a world theater center. The people itself, in other words, much before the professional artists, attempted to fill up that need, so that in the Balkan countries and those of the Danubian Basin in addition to remarkable songs, music and dances, one finds rather rich theatnical performances of the folklore character. They have been and still remained the way people was, so that this confirms that old Byzantine saying: »look at the theater — and you will see what is the people like«.

Relevant research in the area of folk theater is present in interesting and useful reports submitted at this scientific meeting. Taken in their entirety, they shed light from various angles (i. e. interdisciplinary method has been applied) at the existing of authentic dramatic structure which confirms the fact of original folk, namely oral dramatic creativity, with all of its essential dramaturgical and teatrological characteristics.

The present Collection of Reports includes a wide range of problems of theoretical, methodological and synthetical significance, especially in terms of the genesis of the folklore theater and theater in general, and of the diachronic prehistoric cross-section of the classical period, the Middle Ages, the Turkish period, and the present-day developments. Particular problems cover the issues from the area of oral folk drama, on the one hand, and the ones of the ritual practices of the Balkan peoples, on the other.

These reports represent a wide variety of stimulative views and standpoints, sometimes contradictory, but always full with new tendencies both in the approach to the problems and in their elaboration and treatment. The folklore theater in the Balkans is reviewed in these contribution from the psychological, anthropological, sociological, aesthetical and coulurological aspects. And all these views represented in this Collection of Reports clearly confirm the existence of a day-to-day theater and of a folk acting as a form of the communication and of aesthetic representation as an inevitable principle of the oral folk art too.

It is necessary to ivolve, in relation to the above, also the fact that this Collection of Reports realizes those farreaching messages and ideas from the end of the last century of the Serbian poet Laza Kostić, according to whom the beginnings of dramatic expression and of the theater in general can be traced in folk acting and performing by common and illiterate people who never even heard of artists-actors.

One is right in saying that the research results presented in this Collection of Reports justified and reached their goal, while achieving within Yugoslav scientific possibilities, a desirable level of accomplishments. At the same time they openen the door to further and much wider studies in the area of folk theater in the Balkans, with the participation of foreign research workers too. Except for rather rare individual studies on the subject matter of folklore theater, published in various Balkan countries, this is but a first collective study of this kind in the Balkans related to the folklore theater. It is thus a significant contribution to the completing of the array of the balkanology. At the same time, this Collection of Reports is a gift by the Institute of Balkan Studies of the Serbian Academy of Sciences and Arts to the Fifth International Congress of the South East European Studies in Belgrade.

Dragoslav Antonijević

Драгослав АНТОНИЈЕВИЋ

ОПШТЕ ТЕОРИЈСКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ О ФОЛКЛОРНОМ ТЕАТРУ

Током рада на институтском пројекту „Балканско наслеђе народне културе” наметнула нам се идеја да посебно обрадимо тему *Фолклорни театар на Балкану*. Свесни њене изузетне сложености, вишеслојности и многоструке функционалности, желели смо да је заједнички и целовито проучимо уз помоћ и сарадњу више научника из различитих дисциплина, у виду једног састанка који би пружио прилику за један непосреднији и шири научни разговор. На жалост, нису се одазвали нашем позиву сви они чији би прилози били корисни за успостављање извесног континуитета између античког, средњовековног, ренесансног, барокног, оријенталног и савременог фолклорног театра. Програм који нам се нуди показује извесну тематску ширину и богатство проблема посматраних са различитих гледишта, што наводи на неопходна продубљивања и даља научна истраживања и уобличавања.

Фолклорне драме имају сви балкански народи и, далеко шире, све расе на земљи. За већину од њих, оне су од највеће важности, за неке, да би кроз њих дошли у везу с иматинарном околином привиђања духова, или задржали богове по страни, за друге, да би извукли и многа уживања и забаву кроз задовољавање драмских инстинката, за треће, да би дошли до извесних наравоученија и моралних надахнућа итд.

У ограниченим оквирима нашег саопштења, навестићемо неке, по нама, важније проблеме и упозорити на извесне методолошке правце.

У неким балканским земљама остварени су значајни продори у проучавању фолклорног театра. Међутим, још није учињен корак у правцу обједињавања често идентичних и заједничких балканских сижеа, облика и начина извођења фолклорних драма. Проблема ове врсте има много. Пре свега, досад прикупљена фолклорна грађа је несистематизована и театролошки нефиксирана. То отежава грађење јединственог модела, који може имати три основна параметра: театар као сложена уметност, театар као уметност извођача (глумаца) и театар као однос извођача и посматрача. Наравно, овде би метод морао бити доследно компаратистички, али под условом да се не задржава само

на подударностима и сличностима, него и на разликама и специфичностима, које у балканском фолклорном театру постоје. Указивања на разлике доводе до нових теоријских конвенција које постојеће теорије фолклорног позоришта неповређују, али проширују њихов домен. Друго, морала би се уважавати дијахрона димензија, без које нема историјског хода ни хронолошког утврђивања генезе, а то захтева истраживање писаних архивских извора и проучавање ликовних дела.

Први подстицај у нашој земљи за прикупљање грађе о фолклорном театру потекли су из кестинера Ивана Кукљушевића Сакцинског и песника Лаза Костића, који је крајем XIX века написао занимљив чланак *Народно глумовање* и позвао сараднике да учествују у томе раду. Он је својим текстом обухватио „некоје појаве самониклог народног театра, што их изводи прости, неписмени народ, који није никада видео умјетне позорнице ни чуо глумце вјештаке“. И не само то, полазећи од гледишта Дарвиновог еволуционизма, Лаза Костић је пре многих истраживача у свету дошао до овог закључка: „Домишљао сам се, да је можда у најстаријим незнабожачким народним обичајима прва клица драмског живота. Чини ми се“, наставља Костић, „да је у коледама, краљицама, ладарицама и додолама, исти зачет, што га испитивачи старина налазе за јединску драму у свештеним обредима мисирског Озира, у фрипијској служби Кибели-Атис и Адонису, што се у Грка развило из обичаја Кабирске смрти у занос око бога Диониса, Бакха.”¹

Крајем XIX века, кад почиње издавање Српског етнографског зборника и Зборника за живот и обичаје Јужних Славена, гомила се грађа о народном животу и култури југословенских народа, у којој се могу наћи како фрагменти, тако и целине које припадају фолклорном театру, мада грађа није означена као театролошка, па ни као таква запажена. Сличан је случај и са грчком етнографском серијом Лаографија и бугарским Зборником за народни живот и умотворенија.

У периоду после другог светског рата започела су проучавања и у области фолклорног театра, захваљујући истакнутим појединцима у нашој земљи, Курету, Чубелићу, Бонифачић-Рожину, Матићу, Кнежевићу и другима, а посебно Савезу фолклориста Југославије, на чијим су се годишњим конгресима повремено обрађивале и теме из области фолклорног театра. У Грчкој су, поред Ромеоса, Лукатоса, Кириакидиса, у проучавању фолклорног театра велики допринос дали незаобилазна Какуријева и Пухнер, у Бугарској Арнаудов, Маринов, Кацарова и др. У Румунији особити значај имају Вулканску, Динеску, Поп, Вуја итд.

¹ Л. Костић, *Народно глумовање*, Гласник Земаљског музеја V, Сарајево 1893, 361.

Упркос већ добро заораним браздама на пољу усмене театрологије, упркос међународним конгресима и специјалистичким научним скуповима на којима су разматрана многа питања из домена фолклорног театра, још увек се у неким срединама ломе копча око тога да ли фолклорни театар постоји и да ли се као такав може дефинисати. Те заблуде, које трају често због инерције традиције, доводе до тога да се једино у народним песмама и приповеткама, а покаткад у орским играма, траже извесни драмски елементи, расположења, и то је све. Фолклористика је, међутим, толико пута потврдила да у народу поред песме, приповетке и игре постоје и живи драмски облици као „аутентичне драмске фигуре које потврђују изворно народно стваралаштво, са свим битним драматуршким и театролошким обележјима“.² Картезијанске сумње у погледу фолклорног театра довеле су до нежељених последица, до одбацивања овог рода народног стваралаштва из сфере истраживања, а да не помињемо шта се све чини и данас у неким сколастиком опијеним катедарским круговима.

Међутим, фолклорно позориште је таква врста народног изражавања која у једну мрежу међусобне повезаности обухвата разне тренутке из живота, како би се избрисале неумитне разлике између прошлости, садашњости и будућности, и у име свеукупног искуства, преко граница појединаца обухвата историју и судбину групе људи којој појединац припада.³

Област драмског народног стваралаштва је веома широка а границе раздвајања његовог од других видова фолклора нису увек јасно означене. Драмске елементе садрже разни фолклорни жанрови, међутим, то још увек није фолклорни театар. Управо ћемо показати којим се критеријумима служи усмена театрологија у издвајању и означавању фолклорног театра односно народног драмског стваралаштва. Као прво, појављује се акција, делатност, радња, као облик (форма) одраза неке ситуације, као средство одржавања човековог односа према њој. Свакако, акција, радња, сама по себи још није драмско стваралаштво. Други неопходан услов је преображавање или прерушавање човека у неки стваран, објективизиран лик. Другим речима, у фолклорном театру његови извођачи нису идентични са собом. Моменат прерушавања (маске) неки истраживачи сматрају најважнијим обликом фолклорног театра. Треће, присуство естетске функције као уметничко оплемењивање акције, као неизоставан естетски правац делатности. Све то треба да прате и специфично организоване и функционалне речи учесника ове или оне радње (акције), усмени или усмено-музички дијалози, реплике, узвици итд. Видови говорне делатности позивају, прате или коментаришу

² Т. Ћубелић, *Na stazama usmenog narodnog stvaralashтва*, Osijek 1982, 174.

³ С. Molinari, *Istorija pozorišta*, Beograd 1982, 14

акције, радње.⁴ Овој и оваквој скици неизоставно треба додати и онај узајамни однос извођача и слушаца, тј. гледалаца. Усмено казивање пружа најнепосреднији додир с публиком. „То је комуникација у којој постоји повратна информација у најпотпунијем смислу.“⁵ Чистов нарочито инсистира на овој битној чињеници у фолклорном театру, „контактној“ комуникацији, у којој су публика и извођачи у једном изузетном односу и делују једни на друге. Нарочито је понашање гледалаца веома слободно. То је изузетно учествовање које обухвата и извођаче и гледаоце, партиципација коју је професионални театар изгубио. Према Хојзинги, она је у Европи почела да ишчезава у XVIII веку, веку научног рационализма и пред крај XIX века била је већ мртва.⁶ То је заједничка гозба глумаца и гледалаца, гозба у игри, способност коју нема професионални театар, али коју покушавају да оживе авангардни правци укључујући гледаоце у позоришни чин.

У балканским срединама тежака и пастира где није могло бити повлачења у осаму, нити издвајања из социјалних збивања, људи су били континуирано упућени једни на друге, у добру и злу, на специфичан начин, другачије него што се то данас у модерном животу збива. У таквим околностима морало је долазити до драмских ситуација и драматуршко-театролошких захвата.⁷

Ако пођемо од веома разуђеног циклуса природе и смене годишњих доба, запазићемо како у сеоским балканским срединама просто бујају занимљиви драмски сижеи и сценско-драмске игре с развијеном театролошком основом. У свакој варијанти тих тема трепере изузетна расположења и емоције, устаљени и условљени обрасци понашања, који су парадигматични и који се понављају. Они су сасвим блиски обрасцима понашања (*patterns of behaviour*) које Јунг назива архетиповима. Поменимо неке репрезентативније сценско-драмске игре с развијенијом театролошком основом из тога круга: „Невеста и Ћосавко“ у Турској, „Калогерос“ у Грчкој, „Џемалари“ у Македонији, „Кукери“ у Бугарској, „Оале“ и „Коледари“ у Србији, „Бирање краља“ у Хрватској, „Брезаја“ и „Шербуљ“ у Румунији и друге. То су све драматичне култне сторије великих циклуса природе и космоса у целини, са изразитом театролошком типиком. Са овом групом је у тесној вези и широк круг покладних драмских игара, познатих у безброј варијаната код свих балканских народа.

Драмске игре окренуте више људском бићу и егзистенцији човека разапетог између љубави, живота и смрти, са јако израженом френезијом, биле би „Анастенарије“ или „Нестенари“ у

⁴ В. Гусев, *Истоку русског народног театра*, Ленинград, 1977.

⁵ I. Lozica, *O određivanju folklornog kazališta*, Narodna umjetnost 13, Zagreb 1976, 142.

⁶ J. Huizinga, *Homo ludens*, Zagreb 1970.

⁷ T. Čubelić, *Usmena narodna retorika i teatrologija*, Zagreb, 1970, XX.

Грчкој и Бугарској, „Калушари“ у Румунији, „Русале“ у Југославији итд.

Иницијацијске драме такође су познате балканским народима, и могу да одражавају читаву васпитну обуку девојака и младића. Театрологија је у овај круг уврстила балкански обред „Лазарица“, коме бисмо додали и „Краљице“ односно „Ђеље“ у нас, а у исти круг спадају и турске церемоније секташког карактера.

Особито место припада циклусу свадбених обичаја на Балкану, са читавим комадима драмског садржаја. Не треба изоставити ни погребне церемоније.

Управо обреди, обичаји и ритуали пружају највише услова за непосредан људски контакт у коме се одражава и она талико тражена и карактеристична „непосредност“, затим „изворност“, „аутентичност“, „наивност“, које човека враћају природи или изгубљеном рају, на чему је инсистирао и сам Русо, а на чему се данас заснивају и савремени покрети у професионалним позориштима.

Фолклорне позоришне представе могу бити везане и за догађаје који су изван религијско-митских садржаја. Често су то сижеи из непосредног и свакодневног живота уобличени у драмску радњу. Они нису везани за годишња доба, празнике и светковине. Јављају се као сценске конотације, превасходно с комичним ситуацијама забавног карактера и сатиричним акцентима. У овим комадима дијалог и монолог су развијенији. Они пре свега дају обележје свакој личности, а дијалогом се ступа у контакт с публиком. Наравно, главно место припада импровизацији. Њу посебно подстиче публика, која је у непосредном додиру са извођачима и која својим упадицама често утиче на садржај и распон импровизације. Извођач (глумац), као што је речено, у фолклорном театру има доста слободе да импровизује. Он се том приликом користи утврђеним усменим костуром (схемом) комада који вичном извођачу допушта да *ad hoc* импровизује.

Ако фолклорни театар делимо и према начинима извођења сценско-драмске игре, онда на Балкану срећемо позориште сенки с марионетама или без њих, с луткама дводимензионалним и тродимензионалним у разним варијантама, у распону од симболичних до чисто антропоморфних ликова.

Костими, маске, многобројни приручни реквизити, дају посебно обележје фолклорном театру. Маска као синоним театра уопште, фиксирала, типизирала и чини распознатљивим неки лик, одражава његова стања и његову улогу у збивању. Отуда се као посебна категорија фолклорног театра могу издвојити *Игре под маскама*.

Надаље ћемо покушати да уђемо у шуму контроверзних теорија, теза и хипотеза које се баве пореклом фолклорног театра или театра уопште, не дајући предност било којој страни, јер

се у нашем кратком излагању не могу узети у обзир она нужна критичка образлагања и шира диференцирања.

Разматрања о настанку фолклорног позоришта и почецима позоришта још су у замци једног мита створеног крајем XIX века. То је мит у Фрезеровском смислу институционализоване и општеприхваћене теорије изложене у дванаест томова *Златне гране* сер Џемса Фрезера. Ове књиге пружиле су широк преглед примитивне магије вегетације, која се идентификује с извесним архетипским збивањима, за која се подразумева да су карактерисала исконску, широм света распрострањену паралелију човечанства — свети брак, жртвени јарац, божански краљ убијен и васкрснут да произведе плодност.

Ипак, што се сезонског ритуала тиче, у коме је заједница чинила све што је у њеној моћи да олакша и осигура долазак пролећа, често се претпостављало да је био спровођен у низу карактеристичних фолклорних церемонија, тзв. протодрама, које су се, по некима, потом развиле непосредно у позориште, структуришући његову форму и, посредно, дајући митовима његов образац.⁸ Тако теорије да се почеци позоришта могу поистоветити с ритуалима годишњег циклуса постају модеран мит.

Материјал којим се послужио Фрезер користили су Гилберт Мари и други научници као темељ теорије о почецима трагедије и комедије. Једном речју, почеци позоришта, по њима, засновани су на борби између годишњих доба, као и на смрти и васкрсењу краља или бога године. Борба је у фолклорним играма узета као доказ за свету битку између годишњих доба.⁹

Етнографска проучавања открила су у многим случајевима не само далеки култ вегетације него и један виши стадијум уметничког надахнућа испољеног у безброј фолклорних драмских сценарија. Вебстер је, такође, у вегетацијској теорији нашао основу за порекло фолклорне драме, дајући истински критички преглед доказа и оцена колико она вреди и на шта указује.¹⁰ Гревс такође испољава очевидан афинитет према теорији вегетације.

У својој књизи *Порекло позоришта*, Бенџамин Ханингер је описао генезу позоришта из вегетацијске магије. „Чим би се пролеће јавило у природи“, пише он, „читава заједница би хитала да га дочека и ојача његову моћ сложеним приказивањима његове победе над зимом у облику пучког театра.“¹¹ Та битка између зиме и лета има за Ханингера првенствену важност у осмишљавању театра. Идеја о устаљеној промени годишњих доба подразумева смрт која се супротставља животу. Из те концепције

⁸ E. Th. Kirby, *Ur-Drama*, New York 1975, VIII.

⁹ G. Murray, *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek* и: J. E. Harrison, *Themis*, New York 1927.

¹⁰ T. B. L. Webster, *Some Thoughts on the Prehistory of Greek Drama*, Institut of Classical Studies 5, London 1958.

¹¹ B. Hunningher, *The Origin of the Theater*, New York 1961, 18.

настала је представа краља године или свештеника године, позната на целом Балкану и широм Европе, који савладава смрт да би донео живот.

Најзад, уз остале, Рут Бенедикт доводи у питање теорију вегетације Фрезера и његових једномишљеника, у чијем је средишту христолика слика убијеног и васкрслог духа плодности, а с тим у вези и сам проблем порекла драме. Свакако, има лепоте и величине у овом трагичном усмереном концепту, сматра Рут Бенедикт, признајући му маркантан драмски сиче, међутим, она заступа рационалније разматрање стварних чињеница које би било лишено предрасуда.¹² Чемберс изричито закључује да нико нема оправдања да фолклорне игре класира као облике народне драме у којој се једино симболизује васкрсење године.¹³

Насупрот овим тезама, Рицвеј се усредредио на лоцирање разних фолклорних драма у оквире њиховог културног контекста, поклањајући посебну пажњу оним појавама које су везане за посмртни ритуал. Он је засновао тезу да је позориште изникло из култа мртвих.¹⁴ Обожавање предака и традиционално упуштање нарицања прожети су изразитом драмском активношћу и напетостју.

У науци је пажња управљена и на театарске видове шаманских сеанси. Потврда за ову тезу има скоро у свим културама света, па и међу балканским народима. Очитљедно, у свету постоје велике диференцијације шаманизма као театролошке праксе. Шамански ритуал се сматра за велико и јединствено уметничко дело које се разбило у велики број извођачких уметности, врста и подврста, онако како је Вагнер веровао да се десило са античком грчком трагедијом.

Стварна представа обухвата: драмско призивање злих или добрих духова, или и једних и других, ради дијалнозе и савета у погледу лечења; шаманову опседнутост духовима и битку с њима кроз екстазу и френезију, као врховне примере драматичне деперсонализације, често са сложеним коришћењем гласа, дијалогом и телесном пантомимом. Представа може изискивати помоћ асистената и активно учешће болесника и публике. Публика доживљава разоноду, посвећење, утеху због обновљене вере, а повремено и реакције скептицизма.¹⁵

Један од изразитих заступника теорије која пажњу усредсређује на представе медијума што падају у транс, развијајући доктрину да је глумац био у почетку искључиви медијум, јесте театролог Кирби. Он у шаманистичкој основи дионисијанства види порекло сатирске игре и старе комедије. И једно и друго су се развили из фолклорних игара које прати падање у транс и

¹² R. Benedikt, *Obrasci kulture*, Beograd 1976.

¹³ K. K. Chembres, *The English Folk-Play*, Oxford 1933.

¹⁴ W. Ridgeway, *The Dramas and Dramatic Dances ...*, New York 1915

¹⁵ E. Th. Kirby, *нав. дело*, 4.

у којима животињски костим или тереоморфни идентитет указују на природу опседнутости у трансу.¹⁶

Ако се пажљиво размотре и анализирају неки рецентни садржаји и облици у балканском фолклорном наслеђу, пуно значење структурног аналога и пандана, а уз уважавање и дијахроног приступа, могу се издвојити питорескне драмске сцене шаманистичких сценарија.

У овом сажетом прегледу најзначајнијих теорија не можемо мимоићи Лума и његове следбенике, за које је имитација, својствена човековој природи, основни постулат драме и сценских представа уопште у којима превагу носе управо фолклорни драмски сижеи.¹⁷

Свим ритуалним моделима зачетим са Фрезером за које се тврди да садрже драмску акцију, сукобе и разрешење, супротставља се теорија Нортонa Фраја и Сузане Лангер, који сматрају да су у фолклорној драми основни литерарни садржаји, којима је структуриран ритам смене годишњих доба, ритам човекова живота и понашања. Литерарна усмена либрета нису инспирисана никаквим ритуалом, већ су то засебне композиције условљене моделима из стварног живота.

Метафорички речено, ова покаткад замућена представа о теоријама, тезама и хипотезама као да одсликава једну напрегнуту шетњу кроз *Талијина предворја*, која се завршава, што посебно наглашавамо, пред улазом у њен храм, као што је савремени гласовит театролог Валтер Пухнер означио фолклорни театар појмом *Vorfeld* (претпоље), да би га тиме одвојио од институционалног позоришта.¹⁸

Ако бисмо се запитали где позориште постаје позориште, онда би то морало бити то *прелазно подручје, то претпоље*, како га је крстио Пухнер, или *Талијино предворје*, како смо га ми означили. Отуд су у почетку обред и позориште комплементарни. Они се могу одсечно раздвојити само под условом разрешења једног диференцијалног критеријума, јер се мора водити рачуна о читавом сплету чињеница везаних за једну прелазну фазу. Зато Пухнер утврђује четири узајамно повезане осе критерија са супротним тачкама: 1. симбол и стварност, 2. игра и игра, 3. светковина и прослава, 4. ирационалност и рационалност, што је и графички представио на овај начин (в. цртеж на стр. 9).¹⁹

Нужно би било да учинимо јаснијим сам појам и израз *дроменон*, који се јавља на овом цртежу, а који је Пухнер, како изгледа, позајмио од Катарине Какури или Џејн Харисон да би објаснио своју теорију. Реч је етимолошки сродна с речју

¹⁶ Исто, 115.

¹⁷ H. Looms, *The Drama of Savage Peoples*, London 1916.

¹⁸ W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien 1977, 345.

¹⁹ Исто, 352.



драма. Обе потичу од речи *дромеин*, што значи делати, изводити, радити. На миму извођача наилазимо и у *дромеону* и у *дромеину*. *Дроменон* је израз који се у савременом изучавању религије употребљава за означавање сакралних активности, а нарочито су га старији писци користили при тумачењу мистичких церемонија. И поред разлике између *дромеина*, са значењем оно што се чини, и *легомена*, оно што се изговара, *дроменон* садржи и радњу и речи. Према класичној дефиницији коју је дала Џејн Харисон, *дроменон* је оно што је учињено поново или учињено претходно, оно што је одиграо или приказано. Кад је учињено поново, тад је комеморативно, кад је учињено претходно, тад је антиципативно, а оба елемента су, изгледа, везана за религиозност. Према томе, може се закључити да је *дроменон* првобитно семе театарске врсте, неразвијен заматак који узбуђено трепери у материци магијско-религијске активности.²⁰

Посебно треба обратити пажњу на то да ли је диференцијални критеријум Валтера Пухнера практично применљив. Тешкоће у разликовању нарочито задаје грађа о обичајима: ако се, на пример, уобличавање улоге гледалаца у виду дистанцираног понашања (наспрот јединству актера и посматрача у потпуној хетероидентификацији) узме као критеријум позоришта, насуп-

²⁰ K. J. Kakouri, *Dionysiaka*, Athens 1965, 109.

рот *дромену*, то одвајање је теоријски складно и задовољавајуће, али практично феноменолошки је једва применљиво — уколико се има на уму промена интензитета илузија већ код појединих посматрача — или, ако се постави питање ко је ближе позоришту или обреду, свештеник који служи литургију, који упркос прописима о церемонији калкулише и сопствена средства за деловање (у смислу пропаганде фиде), или романтична теорија о позоришном комаду која тражи потпуно губљење сопствене личности у улози. Распра о виртуелним критеријумима разликовања позоришта и обреда мора се оставити будућим истраживачима, као што се и потребна пластичност најтемељније дефиниције може остварити само уз извесну многострукост перспектива. Битна је констатација да се ритуал и позориште понашају комплементарно у свом генетском јединству, да ритуални феномени по смислу спадају и у подручје о коме се стара наука о позоришту, а театарске манифестације у домен антропологије. Изгледа да је хеуристички оправдано да се та два подручја одвајају све док се то не чини уз примену апстрактности, које су неважне с гледишта праксе, будући да заједничка појмовна дефиниција није коначно дата.²¹

Разумљиво је да ово наше уводно излагање не пледира ни за какву свеобухватност, јер је сведено само на извесне, по нама, најважније проблеме које смо желели да приближимо даљим проучавањима, што је тражило и увид у релевантне теорије и тезе, уз изостављање других мишљења, као што су, на пример, она која нам је дала психоанализа. Чини нам се да смо указали на најважније доказе о значају и месту фолклорног театра у балканској фолклористици. Можда све то више звучи као апокриф него као историјска чињеница, но било како му драго, изгледа да смо бар подигли завесу иза које се скрива богати живот усменог фолклорног театра.

Dragoslav Antonijević

GENERAL THEORETICAL ASSUMPTIONS OF THE FOLKLORE THEATER

Summary

The folklore theater is characteristic for every Balkan people, but also, more generally, for all the races on earth. However, and in spite of significant efforts invested in the study of oral folk theatology, there exist opinions according to which the existence of folklore theater is questined. particularly as far as its defini-

²¹ W. Puchner, *нав. дело*, 353.

tion is concerned. The author of the present study firmly believes that there exist dramatic forms, with their purely thetirical and other relevant elements, just as there exist folk poem, folk story and dance.

In the rural Balkan areas populated by farmers and shepherds, where there was not possible to retreat into isolation and to separate oneself from social events, the people were bound to meet each other, both in the good and the evil, and in a specific way which quite different than the one known today. In such circumstances there appeared dramatic and dramatist-theatrollogical attempts.

The author begins in his analysis from a rather composite cycle of the nature and the change of seasons in the rural Balkan areas, where there are dramatic subjects and the scenedramatic plays. He then turns to the man and his existence along the relation life — death, only to approach the initiation-type, dramas, to conclude with the wedding ceremonies and customs where there are quite conspicuous dramatic forms. The author particularly treats the contents inspired by direct and day-to-day practices where there develops genuine dramatic dialogue.

After the above subject, the author deals with the thesis and hypotheses related to the origins of the folklore theater. Major part of this study is dedicated to the problems and theories, such as the following: vegetation theory, the theory of animism, of totemism, maniism, shamanism, to conclude with those of the structural-semantic and psychoanalitic type.

ТЕАТРАЛИЗАЦИЈА И У-ПРИЗОР-ЕЊЕ НАРОДНИХ ОБРЕДА И ОБИЧАЈА БАЛКАНСКИХ НАРОДА

I

Предложени научни састанак *Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама* има у првом реду задатак да пружи нову, а затим среди ранију и прикупљену грађу о фолклорном театру на нашим и сусједним просторима. Свакако један од оних задатака који се у минулим временима рјешавао и споро и прилично немарно, јер су резултати о фолклорној драматургији и театрологији у укупности народне књижевности врло оскудни, каткада само успутно споменути те у блиједом торзу приказани.

Не мислимо овдје мимоићи, или занемарити, бројне значајне информације о драмским играма, или о *народном глумовању*, како је говорио за ово подручје врло заслужни Лаза Костић, а које можемо наћи у хисторијским, етнолошким, културно-политичким и културолошким записима о животу наших народа. То су драгоцјени записи, каткада и основно знање о феномену фолклорног театра, али — ипак — све у цјелини само наслућивање самог феномена, а да му се није знало ни мјесто, ни улога, ни значење у саставу усменог народног стваралаштва.

Тако је овај феномен и у најновијим расправама и приручницима остао окарактеризиран као торзо, као нешто нецјеловито и несуставно у свијету народне књижевности. Због свега тога су и наша данашња знања заправо почетна и уводна, а на која је потребно дати шире и теоријски засноване одговоре.

На првом се мјесту истиче потреба да се фолклорном театру нађе мјесто у релевантном саставу, а то значи да се сва његова грађа усстави, систематизира, да се усадри у ширим оквирима усменог стваралаштва и да му се одреде пропорције у постојећим формама и облицима самога састава. Уз лирику, епiku, прозу, разнолике краће облике, фолклорни се театар тако открива као саставни и коресподентни дио усменог стваралаштва, али у његовој цјеловитости и у укупном хисторијском распону. И само се као такав може разумјети и дубље осмислити.

Разумљиво је, да ће фолклорном театру хисторијска и друштвена збивања давати примјерену грађу, док ће категорија обредности и обичајности отварати и прве чвршће оквири. И при-

родно је стога, да су његове основе и клице уочене понајприје у преобиљу народних обреда и обичаја, о чему свестрано свједочи стручна литература.

Али како се фолклорни театар јавља, и синхроно и дијахроно, уз остале облике усменог народног стваралаштва, оправдано је закључити да он има своје првотне коријене и изворе у гносеолошким и онтолошким човјековим очитовањима у свим оним приликама, гдје човјек изражава своје искуство, погледе и животне ставове.

Тако нпр. поглед у записану грађу о Монрама (у изванредној књизи Драгослава Антонијевића *Обреди и обичаји балканских сточара*, САНУ, Београд, 1982, стр. 168) упућује на постојање једног драматуршко-сценског распореда материјала и збивања. Једноставно из разлога, јер се на тај начин и у таквој концепцији више и потпуније говори о човјековим прекупацијама.

У даљњем излагању бавит ћемо се више теоријским претпоставкама сценско — драматуршког и театролошког феномена у народном усменом стваралаштву, а у другој прилици изнијет ћемо сусставну анализу бројних обреда и обичаја с гледишта фолклорног театра.

II

Сувремена театрологија познаје неколико театарских токова који су стољењима постојали и дјеловали преузимајући нужно различите утјецаје са стране, али који су ипак развили своје концепције о смислу сценског стваралаштва и развили своје системе рада на позорници. Ти су театарски токови данас утврђена театролошка баштина која није само слика прошлости него и увијек нови путања за нова театарска остварења.

Оријентални театар (схваћен као укупност различитих па и супротних театролошких стремљења) одразио је импресивно друштво и животне идеале необичне и стране европском културном кругу.

Антички класични театар дао је у свом времену врло значајна умјетничка достигнућа која у неким својим облицима остају трајне сценске вриједности.

Кршћанство је на вјерским тежњама изградило свој театар који је био строго конфесионално усмјерен.

Црквена приказана — разрађена на тематици Исусова живота и с изричитом дидактичком нотом — представљала су својеврстан театар с неким пучким карактеристикама. У свему диригирано и темпирано на точно постављене задатке оно је трајало у неким крајевима све до 18. стољећа и одговарало је одређеним сценским потребама.

Свјетовни европски театар развија се код разних европских народа у неједнаким приликама. Већ од 14. стољећа јављају се ве-

лика имена чија дјела значе велика драмска остварења, а истовремено представљају и значајне датуме у сценском стваралаштву.

До наших дана врло је слабо забиљежена усмена народна театрологија и њено драмско стваралаштво те с њим повезан осебујни народни театар.

Народни театар остао је по страни од великих економских и културних центара. Живио је и постојао је у сеоском и сељачком амбијенту, а трајао је с народном пјесмом и приповијетком од најстаријих времена.

Захваљујући карактеристичним погледима на културу и народно усмено стваралаштво, усмена народна театрологија није откривена истовремено с пјесмом и с приповијетком. Иако и о њој постоје подаци из ранијих стољећа, пуна пажња и интерес посвећени су му у нашим данима.

До наших дана изворни народни театар стигао је само као торзо значајног, у нечему и бизарног сценског стваралаштва.¹

¹ Према одлучним и пресудним изражајним сценским средствима, тј. према начину извођења сценско-драмске игре те употреби, кориштењу и разради основног сценског израза, разликујемо четири основна облика или форме усмене народне театрологије, и то:

а) театар с сјенама: сценско-драмска игра изводи се помоћу сјена на зиду у свим могућим позицијама, ситуацијама и формама. Сјена на зиду је носилац, извођач и тумач саме игре, у сјени на зиду садржане су све драматуршке могућности, а у њеним мијенама и покретима очитује се сценски говор и порука шутљивим гледаоцима.

б) театар с луткама: лутка, у широком распону од симболичног предмета до потпуније антропоморфне лутке, носилац је свих драмских збивања на сцени. Лутка само покатакд добија и најнужније сценографске реквизите: и опет у врло поједностављеној симболичној форми.

с) театар с маскама: помоћу и преко маске, коју на себи има и с којом наступа, глумца изводи сценско-драмску игру. Сама маска, њена сложеност и значење, одлучни су у распону и карактеру цијелокупног сценског збивања.

д) театар — драмске игре остварује се у два основна облика, и то: драмске игре, у којима укупно сценско догађање изводе глумци,

и

— сценско — музичке игре, у којима сценско-драмско догађање изводе глумци пјевањем, а често и у пратњи плеса и музике.

У горњем класификаторском послу усмене народне театрологије послужили смо се критеријем начина извођења сценско-драмске игре. На овоме мјесту и у овоме часу нисмо улазили и у другу могућу класификацију драмских игара.

Наиме, могуће је проматрати драматуршко-театролошку компоненту у драмским играма према мотивско-тематској обради, тј. према основном угођају и карактеру драмске фактуре. Тако бисмо могли у драмским играма разликовати лакше комедије, оштрије сатире, фарсе, комедије карактера и комедије ситуације, поједностављене мелодраме и др.

Могли бисмо приступити класификацији усмених драмских игара и с једног ужег тематског критерија. Тако би се прегледно и информативно могло говорити о сценско-драмским играма с подручја сватовске

Потпуно је оправдано да се у токове театрологије зацрта и до сада непознати ток народног театра заснованог на феномену изворног народног драмског стваралаштва.

III

Усталило се већ генерацијама погрешно мишљење да у усменој народној књижевности нема изворне народне драме, тј. драмског облика који би био примјерен супутник изворној народној пјесми и изворној народној приповијетки. Сматрало се немогућим, да се у усменом стваралаштву — код којег је наглашен дифузни карактер више него код осталих облика — развију и устале тако сложени облици као што је драма. А поготово немогућим сматрано је сценско извођење и самостални сценски живот појединих дјела.

Стога су одсуство спознаје и чињеница о народној драми у цјелокупној стручној литератури били разумљиви јер су били резултат једног инерцијом традиције посвећеног увјерења о границама и ускоћи народног усменог стваралаштва као унапријед предодређеног само за казивање и саопћавање, а не и за сценско извођење.

Највише се стигло до увјерења и тврђњи да постоје или драмски елементи, или драмске ситуације, или драмски сукоби у појединим пјесмама и приповијеткама, који су затим откривани и анализирали.

Тек отварање нових методских приступа цјелокупности усмене народне књижевности уз превладавање традиционално-компаратистичке и опће етнологске концепције омогућило је и овај не само нове резултате него и нове спознаје.

А у народу живи и народна драма: богата, разнолика, весела, подручљива, каткада и распојасана, с подједнаком старином и сличног подријетла као и пјесме и приповијетке. Негаје, додуше, живи као врло занимљив торзо, негде у разбијању и нестајању, а гдјегдје и актуелна. Али данас није више тако очувана и цјеловита као што је била некад у повољнијим приликама и као што је још увијек очувана пјесма и приповијетка.

У тим се текстовима не ради само о уочљивим драмским ситуацијама које смо и раније у текстовима пјесама и приповиједака откривали, него се ради и о постојању аутентичне драмске фактуре која потврђује изворно народно драмско стваралаштво са свим битним драматуршким и театролошким обилежјима.

тематике, с подручја момачко-забавних игара, с подручја различитих друштвених занимања и звања, с подручја историјске тематике (у њезином ужем смислу) и др. То је посао који захтијева обилнију грађу и потпуније анализе текста, посебно са ширих теоријских поставки.

У народном животу и народној култури било је много прилика, разних послова, обичаја и обреда, многих игара, у којима је судјеловао мањи или већи број особа.

Свака изабрана особа вршила је одређени дио посла и говорила (рјебе пјевала) одређени дио текста.

Број особа био је увијек друкчији, већ према задатку, али увијек унапријед одређен и обликован садржајем који се изводи и начином којим се сценски приказује.

То нам потврђује да се народ знао и драмски изражавати. Знао је да глуми, да свој говор прати гестом, да изводи и носи специфичну маску, да дијалогски и сценски приказује неку радњу или неки догађај.

За разлику од пјесме и приповијетке, које се углавном слушају, оваква се остварења гледају и слушају јер имају печат драмско-сценске фактуре.

Таква су остварења заокружене тематске и сценске цјелине са свим особинама сценских комада, тј. драмских дјела.

Текстови ове врсте имају тачно одређен број лица (овисан о тематско-идејној основи), а распоред њихових улога сценски је цјеловит и сврховит.

Нарочито подвлачимо оваје мисао и концепцију сценског оквира у којем се изводи драмска радња. То значи:

1) да се антиципира сценски простор, гдје ће се одвијати сценско-драмска радња пред амфитеатрално постављеном публиком;

2) да је замишљен сценски распоред простора, према којему распореду се појављују глумци и одвија радња;

3) да је утврђен сценски редослијед појаве глумаца, тока радње, искориштавања простора и испуњавања одређених улога;

4) да је већ унапријед разрађен систем сценографије и костимографије, који је у свему примјерен основном драматуршко-театролошком карактеру сценске радње.

Нашу пажњу посебно привлачи изговорени текст који није препуштен самој особи према њеној вољи и расположењу, него је усмјерен у циљу сценског заплета и расплета.

Дионице што их говоре односна лица нису пука причања, или препричавања, или описивања, него непосредни текст сваког лица у којему се оно читује идејно и карактерно, а потом сценски.

Свака дионица глумачког текста — и у појединостима и у цјелини — везана је најнепосредније уз претходно изговорени текст, на њега се надовезује и надопуњава га, али истовремено и очекује даљњу надопуну с друге стране, од стране осталих судионика у сценској радњи. У томе је драматуршко-театролошка бит сценског дијалога, а могли бисмо казати и пресудни, битни значај сценско-драмског збивања.

Постоји и основна или главна сценска идеја, уткана у сваки појединачни текст. Она заправо све повезује и све покреће у дијалог у којему се очитују опречности и сукоби карактера, схваћања, морала.

Њу је можда најтеже предочити и описати, јер ју је тешко открити у нечему конкретном. Централна, а то значи основна или главна сценска идеја више је у утобају или атмосфери сценско-драмске радње, а понајвише се очитује у закључцима, у завршном дојму након остварене представе. Она је истовремено и најпоузданији критериј драматуршко-театролошке вриједности одређеног текста. Иако ју је, наравно, врло тешко конкретизирати.

Присутан је и стварни редатељ који распоређује, савјетује, контролира и који свему даје коначну и до одређених граница складну заокруженост. У пракси народне драме није одлучан један конкретан човјек, али на крају превладава једна воља, једна концепција, један драматуршко-театролошки слијед сценске радње.

Све горе наведене компоненте театрологије изведене су из конкретних драмских текстова, из непосредног сценског збивања, те улазе у шири вид структурних законитости усмене народне театрологије.

IV

Главни извор неспоразума око театрологије у усменој народној књижевности долазио је из непознавања критерија за драмске текстове.

Најчешћа је тврдња била да тога нема, и не може бити у усменој народној књижевности, и то из два разлога:

а) народ се у својој једноставности и припростоти не зна и не може драмски изражавати,

и б) драмско је извођење толико сложено, да се не може остварити без великих напора и богатије зрелости, које не можемо наћи у сиромашној средини народне пјесме и приповијетке.

Просвјетитељско-интелектуалистички однос и овдје је затворио шире приступе усменој народној књижевности и онемогућио њено сагледавање у свој пуноћи и свестраности.

У окладу с нашим ранијим излагањима ми наглашавамо да су и ти проблеми ријешени у самом тексту и да нам овај даје поуздане критерије за распознавање драмских текстова, тј. таквих текстова који су намијењени сценско-драмском извођењу.

Те критерије налазимо у неизоставним појавама које увијек прате драматуршки и театролошки вид одређених текстова те стварно увјетују и конституирају могућност њихова сценског

извођења. То су дидаскалије, сценографија, костимографија, глумац, текст и редатељ.²

Дидаскалије³ су прва и увијек присутна компонента у сценско-драмском извођењу, а садрже уводна објашњења о свему ономе што ће се на сцени збивати. То су обавијести о простору гдје ће се драмски приказ изводити; затим упуте о костимима, реквизитама, понашању глумаца, па и опису публике.

Нису у свим текстовима подједнаке: негдје су опширније, негдје краће, а понегдје само у натјужницама.

Сценографија⁴ у усменој народној театрологији заснива се на одређеном сценском систему. Иако је у правилу врло једно-

² Наведени критерији не чине сами по себи одређени текст драмски интересантним, што је сасвим разумљиво. У једном смислу они су само формални, ако текст у себи, у својој истинској основи, нема драмску фактуру. Али наведени критерији неизоставно су и битно присутни у сваком изворном драмском тексту, без обзира јесу ли изричито написани. И онда кад нису написани, они су скривени у сваком изворном, истински аутентичном драмском тексту.

³ Дидаскалије (грч. *didaskalia* наука, упута, према *didaskein* поучити) сусрећемо скоро безизнимно у свим драмским текстовима: једном су изразито наведени, други пут су имплицитни у тексту. Није битно у коликом су опсегу дидаскалије саопћене, а нити оне конституирају драму — јер је суштина ове у нечему другом — али ми сматрамо и у усменој народној театрологији присуство дидаскалија у тексту управо његовим драматуршким усмјерењем. Наводимо један занимљив и поучан примјер из драмске игре *Хајдук*.

Један играч обуче на се врло подеране хаљине, а око главе замота какву стару издрпану шалину. На прси привеже неколике коњске старе плоче и то су му одликовања за јунаштва, што је починио. За пас метне двоје дрвљани као двије мале пушке, међу њих зајене машу, мјесто јатагана и узјаше на штап, те пошто се је мало нагарио по лицу, улети у собу као помаман. Разигра коња по соби, а машом маше на све стране, као да би све посјекао, (шалина — овећи подерани шал; маша, перз. — жарач; јатаган, тур. — дуги криви нож; нагарио се — нацрнио се).

Као што се види из приложеног текста, упуте су вишесмјерне: говоре и о сцени и о костимима, и о начину глуме, а указују и на публику.

⁴ Сценографија (грч. *scenae позорница*, *graphein* писати) представља значајну надопуну сценским оквирима на подручјима усмене народне књижевности, и може се потпуно разумјети само у њеној укупности. Сценографија у усменој народној театрологији — са свим осталим што је с тим у вези — уноси у сценски израз и сценске оквире усмене народне књижевности управо ону компоненту која омогућава да се говори о пуноћи и својеврсном сценском тоталитету. И управо без те компоненте не би се могла добити ни она слика о специфичној поетици и осебујном умјетничком назору на свијет и живот, о којему тако много говоримо у нашим књигама.

Иако су елементи сценографије присутни и у примјеру који смо навели за дидаскалије, навест ћемо један примјер који ће још потпуније одговорити своје задатку.

Из драмске игре *Свадба* — Тражење овце.

Кад сватови дођу по младу, нађу је у кући затворену. Никога вани. Сватови пошаљу свога гласника. Он настоји да се тајно зачује у кућу. Уколико успије, појави се на прозор и сватови могу без запреке

ставна и оскудна, она представља одређени начин и систем сценског изражавања, јер је потпуно у складу с основним карактером самог театарског извођења.

Била је велика заблуда видјети у једноставној и усмјереној сценографији сиромаштво духа и заосталост средине. А другачије није могло бити због духа и мисије самог театра у цјеловитости и цјелокупности усменог народног стваралаштва.

Стога о њој посебно и говоримо.

Позорница и сцена⁵ увијек су јасно постављене. Не постоје додуше сталне позорнице, фиксне и на једном мјесту, него постоје стални амбијент, нпр. пред кућом, у дворишту, на сијелу и ноћним прелима у овећој соби, на теферичима и излетима, на тргу. Позорница је дакле врло покретна, с најнужнијим реквизитима. Организира се *ad hoc* и у свему је врло сродна тзв. изворној шекспирској сцени, гдје се средина сценског збивања претежно замишља и претпоставља или се само најважнијим написом и ознаком дискретно антиципира. Стога су сценски реквизити сведени на најнужније, тек толико колико је потребно да се дочара позорница теме и збивања.

Одлучно је да се сцена организира у сваком случају извођења драмске игре: публика се постави у полукруг или у круг, дакле амфитеатрално,⁶ сценски се простор одреди и обиљежи пред публиком а глумци из позадине иступају на сцену пред гледаоце и представа почиње. Тзв. шекспирске карактеристике позорнице и овдје су видљиве из сценске радње и текстова које глумци говоре.⁷

у кућу. Он се обично провуче кроз подрум. Ако не успије, он чека сватове вани. Преко врати од младине куће је младин барјак.

И овдје су упуће вишесмјерне.

⁵ Сцена (грч. *scene* позорница), иако није фиксна и посебно одређена за дуље вријеме, ипак добија у многим мјестима нека стаалија обиљежја, али у једном засебном значењу који је за наша излагања врло значајан.

Нема дакле, сталног и издвојеног простора, али у многим мјестима добијемо информације, да се на одређеним мјестима изводе игре. Из тога закључујемо, да је извођење сценско-драмских игара била континуирана пракса и да је била повезана с одређеним мјестима.

⁶ Амфитеатралан (грч. *amfi* око, *theatron* гледалиште) изглед сцене у усменој народној театрологији била је нужност која је произлазила из самог извођења и организовања сценске радње. Другачије није могло ни бити.

Ни нова компонента не конституира драмски карактер текстова, али је била одлучно пресудна за трајање и постојање театролошког аспекта у усменом народном стваралаштву.

⁷ Овдје посебно наглашавамо тзв. шекспирске карактеристике позорнице, јер је ријеч о најрепрезентативнијем театролошком феномену у историји људске културе. Али је сам тип позорнице знатно ранији и старији, а ми га наглашавамо као непријепорну потврду осебујне театролошке традиције у нашој националној култури.

Костимографија⁸ је у потпуности примјерена сценографији и самом основном театарском угођају и карактеру.

У већини случајева народни ће глумца поступити у погледу изгледа глумчева слично као и у питању позорнице. Он ће се маскирати, али само дјеломично, колико је потребно да истакне карактер улоге: он ће узети неке одјевне предмете који упућују на личност коју улога тумачи, или ће истакнути кретњама и фразама дотични карактер.

У томе правцу народна драма познаје прилично богат репертоар маскирања. Али у самом начину маскирања избјегава се реалистичка или имитативна тежња; увијек се подвлаче карикатуралне црте са жељом да се истакне црта гротеске.⁹ Зато су глумци прерушени у старија и слабија одијела, а личне маске су у основи увијек поруге дотичноме карактеру. Само у неким играма обредног карактера, нпр. Звончари у Каству, Куренти у Словени-

⁸ Костимографија (франц. *costume* на сцени свако одијело у којему глумца наступа, грч. *graphein* писати) у усменој народној театрологији представља одређени систем одијевања, који потпуно логички одговара систему сцене као и самом систему извођења сценско-драмске игре. И ту се је често гријешило у оцјени. Сматрало се, да је начин одијевања на овој сцени више израз заосталости и непросвјешћености, а није се разумијевала основна чињеница, да се стварно ради о логички постављеном и развијеном сценском и костимографском систему. Наводимо примјер из драмске игре Зућур-пупа.

За ову се игру одаберу два играча; један обуче црне, подеране дугачке хаљине, браду начини од бијеле вуне, о рамену објеси торбу, а у руке узме штап. То је зућур-пуп и за њим иде са торбом о рамену и штапом у руци његов Бак.

Иако једноставно изречен и приказан, горњи примјер ипак јасно потврђује нашу мисао о постојању одређеног костимографског система.

⁹ Термин гротеска (тал. *grotesco* од *grotta* јама, пећина; франц. *grotesque* смијешан, неприродан) јавља се данас као термин за облике и форме у плесу, музици, књижевности, сликарству, кипарству. Јавља се и као терми за ознаку неких накарадних појава у понашању човјека, у начину говора и мишљења, у моралним наступима и оцјенама.

Како се види, термин гротеска, гротескан, гротескност, освојили су врло велик и разнолик простор. Употребљавају се у прилично широком садржајно-смисленом одређењу, али сју нека основна одређења чврста и стална.

Тако се у гротески (у свим облицима стваралаштва) наглашава наказно-комични вид у обради теме и ликова. Изабирају се необични, неједначени ликови, подвлачи се тјелесна карикатура, истичу се неприродне кретње у држању тијела и опћем понашању. Ликови неприродно говоре и ходају, необично се одијевају, а тјелесне мане се обилно сценски искориштавају.

Гротескан начин приказивања јавља се често и као отпор мирном, срећеном животу, јер га се жели карикирати, изругати, или сасвим омаловажити и обезвједити.

Све горе наведене црте можемо наћи у примјерцима које ми доносимо у нашој књизи.

ји, Морешка на Корчули,¹⁰ костими су потпунији, пунији и с наглашеном тежњом да се што више приближе идеалном узору, оригиналу.

Употреба осталих сценских реквизита показује исте законитости које сусрећемо при употреби маски и изградњи саме позорнице. Ако се глумац послужи нпр. коњем, вуком, овцом и сл. или ако му треба што од оружја, онда ће се он увијек послужити само симболично одређеним предметима. Било какав предмет треба да предочи жељену слику нпр. обичан штап на којему глумац јаси и поскакује треба да дочара јахање на коњу. — То је одређен сценски систем који није потврђен само у тзв. шекспирској позорници, него и много раније, а сусрећемо га и у модерном драмском извођењу.¹¹

Тиме је гледалац врло важан судионик у извођењу драме, једнако као и у случају народне пјесме и приповијетке. А све у складу с опћом законитошћу усменог стваралаштва.

Глумци су у народној драми у правилу отворенији, смионији појединци који наступају према приликама и ситуацији. Понајчешће су наступи везани уз истоврсне улоге: глумац се стално држи своје улоге, тј. свога фаха, а само изнимни појединци наступају у разним улогама. Тамо гдје се изводе народне драме подјела је улога устаљена и већ се унапријед зна какве се замјене могу извршити.

Будући да глумци нису професионалци нису ни равнодушни према улогама. Њихов друштвени положај, а особито етос њихове средине, непосредно се одражава у начину тумачења улоге: то је значајно врело ангажирања глумаца и облика импровизације. Њихово уживљавање у улогу носи печат њихова става: они ће одмах иронизирати улогу милиционера, суца, жандара, учитеља, дјевојке, удовице, попа и сл. Неће им давати реалну вриједност и значење него више тон гротеске.

Значајна је карактеристика усмене народне глуме и у томе да ће се сви глумци у правилу трудити да се што мање изједначе с улогом коју играју. Сваки ће глумац на било који начин показати (или бојом гласа, или гестом, или којом напоменом) да се он не идентифицира с улогом и да је он сасвим друга личност и с друкчијим погледима.

¹⁰ I. Jardas, *Kastavština*, Zb. ZOJSL, knj. 39, Zagreb 1957. N. Kureć, *Koranti na Ptujском polju*, Rad IV kongresa folklorista Jugoslavije 1957, Zagreb 1959. V. Vuletić-Vukasović, *Narodni običaji na otoku Korčuli*, I Moreška, II Debeli kralj. U Zagrebu 1891.

¹¹ Подвлачимо поново и овдје, да нам је од пресудне важности да нагласимо постојање сценског система у укупности усмене народне театрологије, јер управо он — уз остале факторе — потврђује театролошки смисао нашег изворног, народног драмског ствараоца.

V

Сценски, глумачки наступи у сеоској средини били су радо примљени, али нису били нарочито цијењени. Етос патријархалне средине није се могао у свему помирити с наглашеним сценским гледањем појединаца на позорници. Ако се томе још дода да су народне драме у избору тема и сценском рјечнику у свему слободније, у многочем и натуралистички распојасане, онда се може разумјети зашто глумачки наступи нису били у оној цијени у којој су били наступи народних пјевача и приповједача. Разумљив је с истог гледишта потпуни недостатак жена-глумаца, јер се свака жена-глумац са својим сценским излагањем извржавала озбиљној порузи и критици.

У овој се чињеници налази разлог, зашто је усмена народна театрологија развила свој специфичан утобај, свој специфичан жанр.¹² Он је понајвише слободан у изразу и фрази. Натуралистички термини и натуралистичке сцене честе су и управо се тежи к једном слободнијем, неспутаном и безобзирном начину изражавања — управо супротно од основног етоса који влада у свакодневном животу и међусобним односима.

Такав утобај народне драме и њених појединачних дионича намеће онда и глумцима веће захтјеве у њихову наступу. Али ће они ипак све учинити што је у њиховој моћи да се ограде од улоге и да покажу да они то само говоре, али да се не изједначају са садржајем сценског наступа.

Глумци у народним драмама не издавају се у својој средини од својих савременика и не дају своме послу ни једну издвојену професионалну црту. Стога се с пуним оправдањем може рећи да су — с гледишта улоге и њеног остварења — у народној драми и тема и тумач, интерпрет, истински и непосредни представници народне средине.

Текст и садржај улоге одређени су идејом и сценским оквиром саме драме, али у својој конкретизацији представљају класичан примјер усмене народне импровизације.¹³

¹² Ако се узму у обзир све компоненте усмене народне театрологије, о којима смо досада опширније говорили управо у овоме поглављу, и ако се повежу по својим битним значајкама и одребењима, нужно се долази до закључка о једном специфичном утобају као и о специфичном типу, врсти театарских остварења.

¹³ Дубље законитости усмене народне импровизације на подручју усмене народне театрологије морају се усрдније повезати с опћим усменим карактером народне књижевности. И овдје је нужно нагласити да су категорије усмености и говорности конститутивне снаге у обликовању текстова. — В.: Т. Субелић, *Kategorije usmenosti i pisanosti kao prvotni i konstitutivni principi u jezičnim i književnim realizacijama*, »Radovi« Zavoda za slavensku filologiju 9, Zagreb 1968. Систем натјукица, који нужно произлази из категорије усмености и који чини основ памћења и репродуцирања у цјелокупности усмене народне књижевности, посебно је разрађен у усменој народној театрологији. Глумац не учи улогу напамет,

Сав је наступ у цјелини и у конкретном саопћењу лична глумчева импровизација (од мање успјеле до савршеног остварења): све је у карактеру и вриједности импровизације. На сличан начин као у средњовековној *commedia dell' arte*.

Оквир и основни текст је једноставан, схематичан, али судионици судјелују у њему својим личним ангажирањем. Зауостављајући се на неким фразама и пасусима, модулирајући их према својим могућностима и у одређеном тону, глумци дају познатом тексту живу сценску слику. Тако текст добива на значењу, а поготово у сценском оквиру на позорници. Само у малобројним драмским играма, већином обредног и вјерског подријетла, текстови су претежно устаљени па се морају учити напамет, нпр. драмске игре Краљице, Бетлемари и др.¹⁴

Редатељ у народној драми није издвојена и надређена личност драмског ансамбла. Он је у њему, живо судјелује, савјетује, мијења и на крају као коначна концепција и драмска воља даје печат заокружености и цјелине народној драми. Многобројни примјери изворних народних драма потврђују јединствену редатељску вољу управо својом заокруженошћу и цјеловитошћу.¹⁵

О редатељу и народној драми немамо у овоме часу никаквих података, ни онако оскудних као што имамо о народним приповједачима. Његово се постојање ипак мора потврдити на основу онога што видимо и чујемо у току драмског извођења.

он је и не зна сву напамет, него му натукнице, међусобно повезане и усклађене омогућавају да испуни свој глумачки задатак.

¹⁴ N. Bonifačić Rožin, *нав. дело*, 172 и 164.

¹⁵ Највише пријепорно питање у усменој народној театрологији јест питање: постоји ли ту конкретни редатељ који је на било који начин надређен драмској групи и има ли у свему одлучну ријеч, како и на који начин? Питање у извјесном смислу — пресудно не само за редатеља, него и за цјелокупност усмене народне театрологије.

Изравних података немамо нигдје, па ни у самој тексту; ни приближно као што имамо за друге драматуршке компоненте о којима смо овдје опширније говорили.

Ипак указујемо на једну пресудну чињеницу. У већини драмских текстова, или барем у једном дијелу, откривамо унутрашњи логички — у драматуршком смислу — ред, поступно развијену сценско-драмску фактуру и привођење укупне сценске радње једном драматуршком закључку. У најмањим, једноставнијим текстовима, нпр. у драмским играма Орачи или Бријат се, а поготово у сложенијим, па и гломазним сценским радњама као што је Нововинодолски Месопуст ми откривамо такав унутарњи ред и једну јединствену драмску вољу и драматуршку тенденцију.

У тим факторима налазимо недвојбено потврде о постојању, раду и пресудној функцији једног живог конкретног редатеља.

*Tvrtko Čubelić*THE THEATRICALNESS AND THE STAGING OF
FOLK RITUALS AND CUSTOMS OF BALKAN PEOPLES

Summary

In the professional writings published so far, which is related to the oral folk literature, the topic of folklore theater was treated only as a torso of a phenomenon, and only as something which existed solely in fragments. The starting point, namely, was the viewpoint according to which the people, and that meant the oral folk creator, could not, and even was not able, to express himself in the scenic-dramatic manner.

Relevant recent research, however, confirms that there emerge — in the world of oral folk literature, both in the synchronous and diachronous manners, and parallel to lyrics, epics, prose, and short prosaic oral forms — also the folk theater. In other words, not after these forms, but together with them, and beside them, and contrary to them, and also as their supplement.

And just as the forms of the poem, the story, proverb, and puzzle appear as the expressions of primeval human needs, the folklore theater too comes out of human needs.

There is no doubt that the historical movements and social events are of decisive importance in the entire sphere mentioned above, as far as the subject matter, motive, and characters are concerned. But we are looking for the original sources of the folklore theater in the primeval theory of perception type and ontological needs of man, to express himself in a more complete and deeper manner.

ПСИХОГЕНЕЗА ФОКЛОРНОГ ПОЗОРИШТА

Психоисторија¹ као научна област конституисала се пре десетак година, што, наравно, не значи да нису постојали поједини чланци и монографије који су били посвећени утицају психологије на историјска и културна збивања.²

У својим досадашњим истраживањима дошли смо до закључка да у чисто усменим културама владају квалитетно друкчији закони³ и односи него у писменим, те да у писменим културама, и поред центара писмености, владају врло дуго закони психичких односа типичних за усмену културу и да се врло често међусобно прожимају.⁴ Позориште је настајало на тој средокраћи између писмене и усмене културе не само у преисторији него и касније.

Све се то врло добро уклапа у резултате истраживања античког позоришта, што је довело до једнодушног закључка савремених научника да се класична драма развила из Дионисовог култа. У Атини и другим градовима, Дионисови храмови се налазе иза сцене позоришта. Други моменат који је важан, а у чему се слажу научници данас, јесте констатација да се античко позориште није развило искључиво из градских дионизија него и из такозваних сеоских.⁵

Док су градске дионизије биле свечани обреди с поворком верника који су учествовали игром, песмом и драмом, приказујући Дионисова страдања од Титана, који су га убили и појели, и

¹ L. de Mouse, *The evolution of Childehood*, Childehood Quarterly 1974, vol. 4.

² Ch. Strozier, *Group for the use of Psychology in history* Psychohistory Newsletter, vol. I, No. I, 1972.

³ В. Матић, *Нацрт за једну психоаналитичку теорију развоја психичког апарата*, у: *Психоанализа митске прошлости II*, Просвета, Београд 1979.

⁴ В. Матић, *Родослов мечке Божане*, у: *Заборављена божанства*, Просвета, Београд 1972.

⁵ G. Pickard, Cambridge f. *The Theater of Dionysos in Athenes*, Oxford and the Claredon press, 1946; H. Jeanmaire, *Dionysos*, Payot, Paris 1951; H. C. Baldrey, *The Greek tragic theatre*, Chato and Windus, London 1978; W. Otto, *Dionysus myth and cult*, Indiana Univ. press, Bloomington 1965; M. Detienne, *Dionysus slain*, John Hopkins Univ. Pr. Baltimorr, London 1979.

његово васкрсење, које је, после тужбалица и самомучења, доводило до општег славља, весеља и братимљења, дотле су сеоске дионизије биле нека врста народног весеља. Треба имати у виду и то да је у првима била реч о некој врсти мистерије о којој је било забрањено говорити и, још више, записивати, тако да је ово што ома навели много више реконструкција онога што знамо из много каснијих хеленистичких времена и схватања светих Отаца о другим мистеријама, које су они сматрали за грешно подражавање хришћанских обреда по сүтестијама Ђавола.

Познато је да су и пагански и једнобожацки обреди током векова показивали тенденцију ка све већој симболизацији и једнообразности губећи на тај начин своју спољну драматичност и све оно што сматрамо примитивним или дивљим, а добијајући, што је последица симболизације, у кићености и велелепности. И свештеник и верници преносе драмску радњу све више у себе и, утонули, понављају муке свога бога, које су се раније изводиле у драмској активности.

Знамо да су бакхе, жене које су учествовале у празницима Диониса, у дионизијама, падале у занос, трчале по брдима и шумама и при том убијале, кидале и јеле ланад коју би ухватиле, што је, очигледно, било подржавање комадања Диониса које су учинили титани.⁶

Морамо претпоставити да је и раније постојала еволуција игара сличних бахантским, тако да је већ опис који смо изнели, а који потиче од трагичара и других писаца класичног времена, последица још примитивније еволуције у преисторијском и протисторијским раздобљима.

У сеоским играма у првом плану је весеље уз ослобађање од свих друштвених и телесних стег, разуздано уживање у јелу и пићу. Фалус као култни фетиш, представник самог Диониса у сеоским прославама, губи свој свети карактер, који је имао у мистеријском обреду, кад је, скривен од непосвећених у такозваном ликносу, ношен као света тајна. У свом секуларизованом виду још се појављује, али као предмет шале у разузданој поворци, као нека врста амблема одбацивања свих стег. Поворке бакха које прате Диониса у раније описаној мистерији нису више искључиво женске и њима се, нарочито на сликама на керамици тога времена, придружују сатири, који их напаствују или се с њима играју.⁷

Сеоске и градске светковине постојале су истовремено; градске је чувало писмено наследно свештенство, а сеоске су извођене по предањима усмених традиција. Чак је сасвим могућно да су ова два облика прослава пошла различитим пу-

⁶ K. Kerenyi, *Die Mythologie der Griechen*, Deutsches Taschenbuch Verlag, München 1966.

⁷ P. N. Nilsson, *Die griechische religion*.

тевима развоја, при чему су се изгубиле чак и њихове додирне тачке, као што је то често био случај у развоју литургије и драма, које су из њих настале, с карневалима и средњовековним мистеријама које су исто тако могле настати из пастирских игара и обратно, како је то показала Венеција Котас.⁸

И поред тога, од обреда у оквиру Дионисовог култа и сеоских дионизија до трагедије и сатирске игре пут је сложен. Оно што их на почетку повезује по изгледу јесу фалуси, маске и разни други реквизити које су носили глумци, као што нам је то из докумената познато, затим дијалози, песме и плесови. Глумци трагедија још су носили пенисе у ерекцији, у комедији висеће. Можда је та разлика тек касније прихваћен обичај, који је на крају потпуно ишчезао. Изгледа да су се фалуси дуже сачували у комедијама изазивајући смех код публике.

Позориште је настало из неких комоса или дромена обредних поворки у Грчкој, са учесницима у специфичном психичком стању, које неки научници описују као хистерична сумрачна стања. Ми смо у својим ранијим испитивањима дошли до закључка да су таква упоребења погрешна, и да су та стања својствена нормалној етапи човековог психичког развоја, те би се могла пре упоредити с дечијим аутоеротичним задовољењем, а касније и с игром.

Шамани који падају у транс интелигентнији су и здравији од људи из своје средине.

Што се тиче психогенезе психичких механизма игара из којих је настало позориште у Грчкој, један од најупадљивијих механизма јесте идентификација.⁹ На основу историјског и археолошких докумената, идентификацију можемо једноставно да констатујемо у одевању; у нашем случају, у кожама животиња, које смо, не улазећи овде у детаље, идентификовали као остатке тотем-животиња. Чајкановићева је огромна заслуга што се није дао завести ауторитетима који су констатовали да тотема код европских народа нема, или да га уопште није било.¹⁰

У појединим играма реч је о две врсте групне идентификације, које бисмо нарочито хтели да подвучемо: о идентификацији појединаца са узором и идентификацији учесника међу собом. У зависности од митског догађаја у животу животињског претка који је постојао у крају где се прославља, обликовала се и игра. Тако су бакхе у пратњи Диониса биле огрнуте леопардовим кожама, поворке сатира козјим и јагњећим, германски берсекери у пратњи бога Одина — медвећим, јелењим и другим кожама, а понегде су имали рогове, перје и кљунове. Хтели бисмо да

⁸ V. Kottas, *Hristos pashon*, *Institute de France*, докторска дисертација.

⁹ M. Eliade, *Shamanism*, *Routledge and Kegan Paul*, London 1964.

¹⁰ В. Чајкановић, *О српском врховном богу*, СКА, 1941.

подвучемо да је реч о животињама које су припитомљаване у тим крајевима.¹¹

О поистовећењу с телом животиње говорили смо на другим местима.

Оргизам је друга важна карактеристика поворки, који је, као и животињске коже, маске, бука, опсцености и физичка агресивност, недозвољен у свакодневном животу, али се од свега тога понешто задржало у народним играма и обичајима до данашњег дана. Реч је о специфичном губитку свести који наступа тренутно или после дужег једноличног понављања извесних речи и ритма, обично везаних за једноставне плесне кораке заразне природе,¹² у оквиру поворке или код оних поред којих се обред одиграва.¹³ Тако се често стварају два круга учесника, при чему учесници у поворци првобитно представљају групу младића пубертетског обреда иницијације, кроз који постају чланови удружења одраслих мушкараца одговарајуће заједнице. Из етнологије је познато да су такви обреди често везани за болне операције са обилним крвављењима и да их појединци и касније понављају. У тим изузетним психичким стањима смањен је осећај бола, а и кожа је отпорнија на контакт с ватром, снага се појачава и човек се теже исцрпљује.¹⁴ Гледаоци напуштају сваки посао и данима посматрају игре, што говори да се и они налазе у некој врсти изузетног психичког стања. Карактеристична су бескрајна понављања, позната из психоанализе као репетиција-компулзија, коју можемо уочити у дечјим играма. Често се све завршава у светом гају или храму, где у прослави учествују и остали чланови заједнице.

Оргизам настаје као последица стања или изненадне преплављености човековог свесног ја анксиозношћу. Данас сматрамо да је анксиозност страх спољњег узрока и да условљава јачу склоност психичког апарата да реагује губитком свести, док је у стањима недовољне оформљености човековог ја, у давној прошлости, веровање у постојање надземаљских бића била социјална реалност, јер ју је прихватала већина чланова заједнице. Данас у хистеричним нападима постоји склоност да се страх абреагује мишићно и чулно, као и тежња ка идентификацији са узорима из своје средине. Били смо сведоци наших ратних неуроза у којима су се изводили подвизи као на бојном пољу, али и сценарији еротичне природе.¹⁵

¹¹ J. Fliegel, *The Psychology of Closing*, The International Psychoanalytic Library, London 1966.

¹² В. Матић, *Трагом мистерије у насељу Чатал Хујук*, у: *Психоанализа митске прошлости I*, Београд 1966.

¹³ E. Schurz, *Altersklassen und Mannerbunde*.

¹⁴ M. Eliade, *нав. дело*.

¹⁵ X. Клајн, *Ратна неуроза Југословена*, Војно-санитетски преглед, 1945.

Оргијазам је последица спремности човека да реагује мишићним грчевима и халуцинацијама, уз губитак свести, али на типичан начин за поједину културу и са увереношћу у стварност доживљеног. Он не само што је познат из писаних докумената многих народа света него га срећемо и данас са сличним карактеристикама у разним културама, нарочито у одређеном узрасту или у монашким редовима, као саставни део религије којој група припада.¹⁶ Данашње неурозе су „приватна религија“, како је то још Фројд рекао, и као такве представљају патолошка стања често без идентификације. Из оргијазма настају неке психичке епидемије, као што су биле средњовековне бавоље игре у манастирима, или наше ратне неурозе.

Да ли постоји битна разлика између оргијазама који се у извесној фази развоја доживљавају као опседнутост надземаљским бићем, као што је то случај код Платонове маније, и оних у којима се верује да биће излази из тела, као код шамана и наших здухаћа, а тело изненада заспи — не бисмо могли да тврдимо, иако у литератури постоје таква разликовања.¹⁷ Тако гледано, игре праћене халуцинацијама, које појединци изводе по извесном сценарију карактеристичном за одређену културу, били би механизми који својом идентификацијом са узором, обично жрецом, омогућавају да се психички апарат који још не располаже механизмом сублимације ослободи неиздрживе напетости и да се тако реши страха који се накупио између два обреда. Узор таквог растерећења је неки демон кога је показао бот преко свог заступника на земљи. Таква конфигурација психичког апарата постепено се губи и све се смирује померањем, компромисима, и претвара у вољну игру и сублимацијом у уметност.

У прилог промене типа идентификације на извесном ступњу развоја говори и Париново испитивање, нарочито код Догона. Он је утврдио, између осталог, да су становници које је испитивао често успевали да науче извесне стручне послове и да су их обављали на добром стручном нивоу све док су их надгледали стручњаци на које су навикли. Када би се појавио неко други, са нешто другачијим захтевима и рутином, они би постали неефикасни. Мислимо да није реч о менталитету такозваних примитиваца, него да то важи за све врсте идентификације са објектима, узором, на разним нивоима структуре психичког апарата. Иако је посредни идентификација на свесном нивоу, а не оргијастичко стање, ова Паринова испитивања подвлаче значај квалитета идентификације у зависности од онога што називамо структуром психичког апарата.¹⁸

¹⁶ Исто, 16.

¹⁷ C. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Univ. of California Pr., Los Angeles 1951.

¹⁸ P. Parin and Morgenhaler, *L'analyse du caractère de base sur les chemins du comportement des «primitifs»*, u: Muensterberg *Anthropologie*.

Током човековог развоја наступио је тренутак кад су појединци губили свест при масовном пробоју агресије из оно, и тад је могућност превазилажења смрти васкрсењем престала бити само халуцинаторно задовољење и деловала као ошипљива стварност.¹⁹ Такво задовољење је наступило као реакција на страх од одвајања, појавило се као фантазам, који се испојио у виду првих сахрањивања покојника, а касније у све израженијим знацима конзервације лешева.²⁰ Из такве несвести-смрти, људи се враћају као поново рођени — не налазећи се у животу и не препознајући своју породицу и околину. Људи који су то умели, почели су идентификацијом да упућују у то и друге, који су постајали све зависнији од њих. Превазилажењем страха од одвајања почиње се структурирати човеково свесно ја, јача самопоуздање и свест о себи. Ствара се убеђењост да надземаљска свемоћна бића могу помоћи човеку да постане нерањив и јачи. Из стања обамрлости излази се обично игром у духу сценарија који је везан за дело надземаљског бића, с успоменом на халуцинације и снове убиства, комадања и поновног враћања у живот, често с новим и јачим деловима тела. При том је јасно изражен и други примитивни страх човеков, познат нарочито код деце у развоју као страх од комадања.

Из доба обреда које нас интересује од свега је остала само игра свих тих доживљаја, али је праћена у несвесном остацима механизма које смо описали.

Појава фалуса у писменим културама Запада потиче из трећег миленијума, и видимо га, колико је до сада познато, најпре код бога Мина у Египту. Он историјски представља одсудан заокрет према патријархату, а психолошки, инвестицију мушког полног органа либидним и агресивним нагонима. Раније су у скулптурама и на сликама преовлађивале жене, Велике мајке, што говори о прегениталном стадијуму развоја односа према објекту. Изразе патријархат и матријархат не употребљавамо у смислу владавине него раздобља када је последњи објект везивања и идентификације отац, односно мајка. Квалитет односа у сваком стадијуму развоја је специфичан, тако да реч архе, владавина, мушкарца или жене, у том контексту ништа не значи, као што и у данашњим друштвима однос према оцу и мајци варира од културе, до културе иако их сматрамо патријархалним.²¹

Инвестиција фалуса у том стадијуму развоја доводи до низа промена, нових сазнања, психичких конфликта и односа у друштву. Зачеће мушким семеном било је до тога раздобља не-

¹⁹ В. Матић, *Бол за изгубљеним*, Психоанализа митске прошлости II, Просвета 1979.

²⁰ В. Матић, *Родослов мечке Божане; у: Заборављена божанства*, Просвета, Београд 1972.

²¹ В. Матић, *Нови погледи на матријархат*, Психијатрија данас, година XII, бр. 1. Београд 1980.

познато, што знамо из писаних докумената ране историје и етнологије. Једна од последица сагледавања те физиолошке чињенице, првобитно доживљеног као божје откривење које су жреци дуго чували као сакралну тајну, везана је за постепено увођење оца у однос мајка — дете и за стварање психологије породичног троугла. Тиме отац као божанство преузима и улогу плодности, односно давања живота и стварања, коју је хиљадама година имала жена, а ту улогу пренела јој је Велика мајка дојиља, како смо показали на примеру Чатал-Хујука. Инвестиција фалуса либидом и агресивним нагонима чини да тај део тела изазива исто толико страх колико и привлачност, постајући тако и предмет верског страхопоштовања, што временом нестаје фузијом супротних нагона, те се фалус претвара у смешан, па и сраман део тела. Раније су божанства оплођавала екстрагенитално: ветром, варнициом, громом, што је могло и да убије. Та ранија искључива божја способност да оплођује и ствара живот постепено је прешла на жреца, што је довело до светог брака. Тиме он постаје свестан своје способности да ствара, и сам постаје демијург, што етимолошки означава надземаљско биће које управља човеком, реч која се од тада почиње употребљавати као појам за занатлију.

Врло је тешко из обиља података из етнологије и литературе рашчланити културне оргијазме, који почивају на толико моћним психичким потребама да су преживели хиљаде година, и одредити фазе њиховог развоја, али то и није тема овог излагања. Напоменимо само то да постоје сведочанства о култим играма са животињским маскама још и у старијем каменом добу,²² а обичаји крвавих обреда и међу народима на високом културном нивоу, с дугом традицијом писмености.

Из наведеног видимо да такозвани нижи облик идентификације на телесном нивоу и данас живи у траговима. Није се све претворило у дискретно ударање у груди и самокритику, али је оргијазам из већине обреда и обичаја нестао. Свест је у игри очувана, иако се и до данашњег дана понеко од учесника, извођача или посматрача изгуби до извесне мере и емоционално, па чак и физички учествује у збивањима као успомени на неки драматичан догађај из прошлости.

Карактеристично је учешће агресивних, убилачких нагона у оргијазму напореда са сексуалним. То се изражава и у комадању ланади и омофагији, као и у дојењу вучића бакхе, али и у германској митологији карактеристичној по убиственој изbezумљености берсекера који падају у занос оргијазма убијајући све око себе, као што је и шаллива верзија у ирској бајци приказала народног јунака Кухулина кога су морали да ставе у корито са

²² Frobönus, *Kulturgeschichte Afrikas*, Phaidon 1938; Leroix-Gourhan, *Religija prehistorije*, Naprijed, Zagreb 1968.

хладном водом да не би у свом слепом бесу, како лепо кажемо, поубијао недужне људе. И берсекерима је пенис у ерекцији.²³

Све што смо рекли о посебном психичком стању за време оргијастичких напада, типично је за оно што је Платон назвао обредном манијом, за разлику од пророчанске, љубавне и песничке. Сматрамо да је неоцењива Платонова видовитост у томе што није у манијама видео болест, као што постоји склоност у савременој науци, него неку врсту божанског дара који нас чини мудријим. И Один је после свог страдања, обешен о дрво и пробијен копљем, постао паметнији, пронашао руне и постао песник.²⁴

У нашем случају покушаћемо да се ближе упознамо с раздобљем у еволуцији обредних поворки кад оне губе свој обредни карактер и постају позоришне игре, понекад показујући и знаке прелаза у ауторску драму са слободно састављеним текстом. Као што су се античке драме постепено ослобађале својих котурна, чији је циљ био да приказују надземаљска бића натприродне величине, еритираних пениса — који су израз опседнутости личности на сцени, док су животињске коже успомења на давна тотемистичка раздобља — тако су постепено настајале и промене психичког стања учесника, када су своје улоге у обреду играли без учешћа свести, што се задржало у трагу и у обичајним поворкама које су из њих настале. У многим крајевима дошло је и до подвајања, тако да су се могли паралелно одиграти на једном месту сакрални обред, на другом обичајно весеље а на трећем ауторска драма.

Из историјских извора и етнологије сазнајемо за читав низ игара на нашем подручју у којима је заступљено више карактеристика овог или оног типа. Начин развоја у одговарајућој средини зависи од многих фактора, међу којима је на првом месту углед који одговарајућа игра има у владајућем слоју. У класичној Грчкој Дионисове игре су у тој фази развоја биле на високој цени, па се владајући друштвени слој трудио да их улепша и њима понесе народ, који је често растао с њима и волео их као што се уздижу успомење из детињства. Поред тих интензивно развијених игара, живе су и оне које су одговарале сеоским дионизијама и које су се претвориле у простонародна весеља.

На територији Југославије²⁵ сачувале су се многобројне обредне поворке на нивоу обичаја везаних за одређене празнике.

²³ J. de Vries, *Altgermanische religionsgeschichte*, Walter de Gruyter et co., 1970.

²⁴ J. de Vries, *нав. дело*.

²⁵ Д. Антонијевић, *Народно глумовање и Дионисов култ*, у: *Антички театар на тлу Југославије*, Нови Сад 1981; М. Филиповић, *Основне карактеристике веровања код Јужних Словена*, ЗЕМС, 1953; Е. Б. Пупурдија, *Обредне поворке*; докторска дисертација, 1983.

Оне су задржале и многе прадавне карактеристике, као што су животињска крзна с длаком окренутом напоље, животињске маске или нагарањена лица, пениси уз подражавање сексуалног акта, трчање, игра, песма и бука.

У данашње време врло је компликовано покушати развојити културне утицаје на тако ветрометном подручју као што је Балкан. Многе етничке групе су се изгубиле, али су, врло вероватно, у оне у које су се претопиле пренеле многе своје обреде и обичаје, који су доживели многе промене, али им је потка остала видљива, па се понекад могу одгонетнути употребљавањем са историјски и психолошки сличним творевинама. Писмена култура која се развија веома дуго, уз читав низ међусобних утицаја, често покушава да фиксира извесне ступњеве развоја у зависности од тога да ли жели да прихвати извесне форме као своје или их се стиди и осуђује их као искушавање ђаволово, као примитивне или нама туђе, како се то понекад каже.

Требало би много боље познавати услове под којима су Словени дошли на Балкан да бисмо могли одвојити оне обичаје и веровања које су донели из своје постојбине од оних који су владали код простог народа међу староседеоцима, и онога што је донела византијска верзија хришћанства тог времена. Зато мислим да можемо навести само неке појаве фолклорног позоришта за које има довољно аргумената да се могу уврстити у претежно словенске. То су игра „Турица“ на улицама Дубровника, коју је описао Апендини²⁶ и, вероватно, „Кумпанија“ на острву Корчули. Обе смо раније интерпретирали у једном раду. Хтели бисмо овде да подвучемо да је реч само о јачем институционалисању везивањем за обредне празнике, као и тиме што су бригу око њиховог извођења и улепшавања преузели градска управа и угледни учесници у њој. Има много сличних игара на целој територији Југославије, али су, често врло лепе и сликовите, препуштене себи, изгубиле свој свечани карактер. Међутим, још постоје појединци који се њима баве, који их воле, диве им се и покушавају да их кореографирају, чиме оне донекле губе свој карактер. Такве древне елементе сачувала су и многа кола, у којима исто тако постоји тежња да се истакну поједини протагонисти, као што је то био случај у класичној драми. И кола су класични комоси, али, несумњиво, још из индоевропске традиције старије и од самих Грка. Према опису и сликама, дубровачки чаројичари показују и типична обележја класичних обредних поворки и специфичне промене које указују на развој у правцу фолклорног театра. Класична су крзнена одела и животињска (змајска?) маска Турица, као и њене, да ли птичје ноте са четир прста и канцама као код чороја и бембеља. Изненађење је

²⁶ М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, Нолит — Просвета, Београд 1970.

такозвана вила, лепа женска особа у дугачкој градској хаљини, босих ногу, с венцем на глави и цвећем окићеним трокутом у руци. Из текста сазнајемо да су чороје и вила играли на улицама Дубровника а да је Турџица покушавала да их у томе омете.

У многим другим играма обредних поворки у Југославији јавља се покушај сексуалних односа између актера обучених у мушка и женска одела, али су, по правилу, обоје мушкарци, а покушаји сексуалних односа су драстичнији, а не само симболизирани игром и цвећем, од којег је чороје направио букет заобљен на врху, који очигледно симболизује пенис, као и вилин трокут, који представља женски полни орган. И у игри чаројичара као и у „Кумпанији“ на Корчули, како нам је познато учествовали су и чланови градске управе. Познато је да је и код Словена постојало фалусно надземаљско биће, Герман код нас и Кострома код Руса, и други, што потврђују археолошки налази.

Иако је тешко повући границу између обредних поворки романског и словенског порекла и фолклорног позоришта, постоје подаци и о слободнијим обрадама драмске радње и код нас у Гатачком пољу, која, као што смо показали, садржи традицију и романског и словенског културног центра.

Како нас обавештава Филиповић, тамо су се, у оквиру пролетњих и ускршњих празника, изводиле игре „Дед и баба“, „Цигани ковачи“, „Вукови“, Медведи“, и „Свадба“. По Антонијевићу, који је испитивао игре са глумом на Балкану, поред ових игара, постоји још читав низ фолклорних драма с већим бројем улога, а то су „Калогерос“ у Грчкој, „Кукери“ у Бугарској и неки коледарски обичаји у Србији, у којима се често појављују и два мушка лика који се боре око жене и с њом подражавају коитус, као и више женских улога, доктор, поп, краљ, лутка као дете и други. Појављује се и тема смрти праћена тужбалицама, као и тема оздрављења или васкрсења. Драма рођења, смрти и ускрснућа у којој је улогу божанства преузео доктор — сасвим је очигледна. Понегде се појављују и блавори, као што смо их видели код бембеља на слици Апендинија, који очигледно симболизују фалус, а он је често начињен и од дрвета или батине. Ове игре су изражавале неку врсту остатака магичког мишљења и осведочен покушај да се осигура плодност, добра летина. Оне се шире у раздобљима несташнице и глади, док се у годинама добрих жетви сматрају лепом традиционалном забавом и неком врстом испуњавања аманета наших предака. Такав однос је довео до плодних идеја о „духу вегетације“ и „жулта предака“, док су психички механизми и њихов свесни доживљај и несвесни садржаји много компликованији, што смо покушали да покажемо у овом раду.

Преласком на свесно ауторство, позориште кићењима, симулацијом и вољним изменама утиче да идентификација све више губи остатке маничног стања свести, које још налазимо и

у слабије или јаче испољеним сумрачним стањима и етичким слободама обредних поворки; слободе се испољавају и у еротском и агресивном смислу, тако да је често у поворкама „крв цурила“, како нас обавештава један судски акт из Далмације. У свим земљама у којима су постојале обредне поворке, да наведемо још Немачку, Русију, није било само весеља и шале, већ су се често наносиле штете, нападали су а понекад и убијани странци или припадници другог пола, или је долазило и до крвавих сукоба двеју група, двају учесника.

Све се то сачувало у неком облику до данашњег дана у оквиру народних прослава, те се често јавља и приликом народног весеља, па и у градским свечаностима. Туче и еротске слободе, које као своје улоге преузимају поједине особе у свадбама и другим свакодневним прославама, понекад уз помоћ алкохола, божанског Дионисовог и Одиновог напитка, често су још блиске обредима, а понекад се јављају спонтано и разбијају оквире „пристојности“ и „допуштеног“ који владају на том нивоу. Насупрот томе, код сублимираних драма данас је већ све тачно предвиђено, а идентификација са играним ликом не одиграва се више у виду маније или ентузијазма, него преко мимезе, док свесно планирање све више овладава инспирацијом, али не може да је замени.

У детињству смо били очевици неке врсте сједињења двеју традиција које бисмо могли упоредити са сеоским и градским дионизијама античког времена. Божићни обичај Вертеп, чији је историјат изнео М. Павић,²⁷ изводили су дечаци који су носили дрвени сандук с приказом Христовог рођења. Коледарски обичај искоришћен је да се прикаже драма Христовог рођења са три краља и Иродом. Постојао је и текст дијалога између цара Ирода и краљева у току којег први удара дрвеном сабљом о сабљу. Обучени су били у стихире дијака које су добијали у некој цркви. Док је текст три краља и цара Ирода текао на спрскохрватском језику, дотле су црквену песму „Шедше трије цари“ певали на црквенословенском језику. Пошто цар Ирод удари ногом опод тврдећи да је он цар над царевима и да нема царева изнад њега и лукаво упита краљеве, од којих је Мелхиор по традицији нагараваљен, ко је тај цар који се родио да му се и он поклони, настаје пауза када се цар и краљеви склањају, а појављује се пагански Бука са „опаклијом“, у животињској кожи, с брадом од лана, што је исто тако типично за извесне претхришћанске обредне поворке. Говор који он том приликом држи домаћину честитајући му Божић, што по Скоку означава младог паганског бога, изгубио је све оно што је личило на паганске словенске стереотипе и био, бар колико се сећам, обична божићна здра-

²⁷ Исто.

вица без оног народног духа, иако се по амтосфери наслућивало да све треба да буде свечано и духовито.

Овај случај смо изнели пошто смо дошли до закључка да је између обреда, народне мистеријске и ауторске уметности, током историје, често долазило до сусрета и плодних прожимања и да ће се то и убудуће понављати.

Vojin Matić

THE PSYCHOGENESIS OF THE FOLKLORE THEATER

Summary

In Western cultures the theater originated out of the Dionysian festivities. Even in addition to that, namely in addition to ritual performances honouring Dionysus, there were in many historical periods also minor canonized festivities within the framework of oral culture, which took place in the form of the village celebrations. Meeting of such various and separated traditions amounted gradually to the author's theater.

Psychological need for playing out certain scenario has its roots in more than one aspiration of man. The longing for identification with the superior supernatural beings is expressed both in way of dressing and in the performing. Characteristic for the way of dressing is the wearing of hides, masks, phalluses etc. The tradition of such identification has been preserved since the period of terri-morphic gods. The following is significant for the scenario to be performed, namely: sufferings of the hero, his death with lamentation, and his resurrection with jubilation. Orgiastics which are characteristic for certain phase in the development of performing the myth, with the loos of conscience and amnesia — leads to the expressing of phantasm of death and resurrection of a supernatural being, by means of which the participants too magically overcome the fear of death, which is the ground of the complicated phantasm growing out of it.

In Yugoslavia too numerous performances of *čarojičari*, *koledari*, *kurenti* and others show similar symbols of identification (hides, masks, phalluses, weeping, unbridled hilarity). In our past too there were several folklore dances which were accepted by town communes which probably introduced certain modifications, engaging artists and investing money out of their resources. This is the case of the well-known dance *čoroje* in Dubrovnik, which was mentioned by Appendini at the beginning of the nineteenth century. In the eighteenth century similar compromise was reached between the pagan *koledar* dances in Vojvodina and Church authorities, which introduced into them the elements of homage by the Three Saint Kings.

САМООБОЖАВАЊЕ И ПРЕДСТАВЉАЊЕ ЧОВЕКА

Наслов овог психосоциолошког чланка могао би гласити и „Појединачне и групне представе архаичног и модерног човека“, али се тиме не би променила његова основна намера у покушају да укаже на корене и закономерност стварања позоришта као универзалне друштвене појаве, а посебно фолклорног театра. Хипотеза да сваки човек има неодољиву, чак физиолошку потребу да се „самообожава“ и да се приказује околини, као и то да се посредством позоришта такве склоности најпотпуније изражавају, није нова нити спорна. Човек је део друштва, интегрисан је у њега, али ипак преостаје као појединачна вредност, у довољној мери разграничена од свега осталог, аутономна, слободна, саморепродуктивна. Разумљиво је стога што човек има неотуђиву потребу да се самодоказује (еквивалент нагона самоодржања) и друштвено потврђује.

Како схватити опште и специфично понашање човека, односно његово индивидуално и друштвено понашање? Са друштвенопрактичног становишта, оно може бити прилагођено или неадаптирано, офанзивно или дефанзивно, унапређујуће или уназађујуће... У психолошком смислу, човеково опредељење може бити оптимистично или песимистично, отворено или интровертирано, етоистично или хуманизовано... Са комуникацијске тачке гледишта, оно може да буде у довољној мери развијено, са оформљеним тежиштима за међуразмену и међуопштење. Битно је, међутим, да је понашање човеково последица интеракције између њега и средине, да човек трпи и узвраћа, али да и подстиче околину и осећа њену реакцију. Та уочена околина не мора бити само природна или урбана, већ и друштвена и културна средина. Та узајамна усклађивања и одређивања нису увек уједначена и у унапређујућој равнотежи. Човек мења своју културну средину, али често заостаје и касни. Преостају, дакле, некакви неадаптивни еквиваленти, који, у крајњем, представљају отпоре у сфери општих међуопштења. Културну еволуцију човека пратиле су, и даље ће пратити, и друге врсте примарно значајних промена у којима су се конституисале његове покретачке снаге и ме-

ханизми.¹ Традиционалне могућности друштвено актуелизованог човека често су биле преслабе за конструктивну друштвену, па и културну партиципацију, па је човек уводио својеврсне посредничке чиниоце, благодарећи којима је превазилазио успостављени несклад у међусобној размени и општењу. На местима специјализованих, фреквентних и понављаних међуопштења развијале су се еволутивне снаге и структуре којима је еволутивно недовршен човек премошћивао успутне еволутивне нескладе и тиме постизавао егзистенцијална и културна усклађивања и уносио меру равнотеже у свеукупном систему међуопштења. Медицина, психологија, а нарочито психијатрија приказују читаве лепезе могућих облика човекових недовољних адаптација, које су настајале у поманутом зјапу противстављања човека и средине. Човеково сазнавање није текло без отпора, а његово супротстављање друштву није било лишено штетних последица. Од првобитног страха праоца Адама и лажи Каинове, како то књига Старог завета предава, започео је мукотрпан неуротични и отуђени живот човеков. Ова прва самоосвешћивања значила су и прву радикалну разлику између човека и животиње.

Као што су точак, полуга или машина доприносили човековом техничком развоју, тако су свој конструктиван удео давали органи власти, управе, судства и др. у социосфери. У културној сфери посредник је била школа, писана и говорна реч, позориште и други институционални еквиваленти којима је човек превазилазио сопствене недовољне психичке могућности, надијао се над непосредним датостима, прихватао прошлост и будућност, апстрактно и битно, доводио себе у интеракцију са културним универзалијама. Благодарећи посредовању, човек је развио свој научни, филозофски, естетски и етички, религијски поглед на след промена. Позориште је било и остало један од најрадикалнијих инструмената за његово психолошко и друштвено прилагођавање, за његову еволутивну трансформацију. Ту не треба тражити улогу само институционалног театра, већ налазити одређене наговештаје, елементе театралног у свакодневном понашању, примесе позоришта у функционисању других друштвених институција. Позоришних примеса несумњиво има у обредима и ритуалима, у молитви, у борбеном сукобу, у процесу надметања и наметања... Има нечега тетрепског и у човековом удварању, театрално се сагледава и на пијаци, и на сахрани и свадбеним свечаностима, у призивању кише, као и у баханалијама или прослављању родне године. Међутим, позориште је једина институција која све те елементе презентације и самообожавања на омни-

¹ Теорија заостајања Вилијема Огберна (William Ogberner) и концепција шока будућности и теорија адаптације Алвина Тофлера (Alvin Toffler).

потентан и психолошко и друштвено конструктиван начин прослеђује.

Ми данас не можемо у потпуности реконструисати формат аутохтоног народног театра друштава на почецима културне еволуције. Можемо само да претпостављамо типове тадашњих садржаја позоришних представа. Мотиви су били несумњиво темељно егзистенцијални. Требало је превазилазити страх, непознато, сопствени кукавичлук, изборити се против болести, глади и природних непријатеља и катаклизма. Нужно је било подучити се како се лови, како се осваја брачни друг, како остваривати сопствену репродукцију. Но реконструкције се могу вршити из парчића ћупова, односно из примеса народног театра у поменутим древним облицима друштвеног и појединачног понашања, који су, благодарећи својој појавној чистоти, као друштвена појава опстали до данас. У ритуалу једне сахране, када је „позоришни“ декор нијансиран црну, приметна је особа која највише нариче и која, благодарећи ексцитацији својих емоција, одаје понашање које одудара од њеног свакидашњег понашања. Та особа у таквој прилици постиже неколико учинака. Најпре нагони све присутне да се у одређеној мери поистовете с њом. Она окупља присутне у спроводу, мотивише их у једном смеру и одвлачи од дихотомије њихових егзистенцијалних преокупација. На пијаци, пак, вешт продавац нас нагони да купимо некакву робу до које нам често није ни стало. И он мотивише, окупља, доводи у статус куповног надметања. И он је опремљен одређеним реквизитима. У оба наведена случаја постоји тежња ка институционасању ове друштвене структуре. Све тече по устаљеном реду и унутрашњој закономерности. На свадбеним свечаностима, пак користе се симболи којима се означава будућа плодност, вредноћа, приврженост, послушност, постојаност, здравље и друго.

Позориште, а нарочито народни театар, обавља то посредовање, недовољно адаптираног човека на стално променљиво друштво, на комплексан начин, јер је слојевито и обухвата све друштвене појаве без остатка, прихватајући тако читаво друштво. У томе и јесте посебан и непоновљив значај ове превасходно друштвене институције. Машина претвара сировину у технички производ који има употребну вредност, чиме човек, са једне стране, лакше превазилази одређене егзистенцијалне отпоре, а са друге, остварује еквивалентно ослобађање сопствене личности. Но то је једностран учинак. Позориште даје више, оно обухвата материјалност, психу и духовност човека, оно окупља, мења, растеређује, десанкционише, компензује, мотивише задовољава, десензибилише човека у његовој друштвеној, материјалној и духовној средини.

Човек и средина чине узајамно неискључиво јединство. Човек делује на средину, а она утиче на њега. То подразумева најмање двосмеран начин међуопштења: *центринетални*, којим чо-

век прихвата побуде или подстицаје из околине, што је у равнотежи с његовим системом супротстављања, и *центрифугални* смер, којим човек утиче на средину и деформише, чему се конзистентна снага околине одупире, остварујући и у тој прилици динамичну равнотежу. Човек је, дакле, двосмерни систем који се изграђује и који прихвата (подложен је променама), али и који намеће своје вредности средини, који је мења (пластицитет средине). Прва околност претпоставља, у овом случају, могући утицај позоришта на појединачног човека и групу, и обратно.

Учинци идентификације који се остварују у односу глумца — публика очекивани су и друштвено пожељни. Чином представе успоставља се делотворан комуникацијски učinак између представљача као медијатора поруке и гледаоца као реципијента. Још је Аристотел у својој *Реторици* предочавао три битна елемента комуницирања: говорника, говор и публику. У нашем случају, ова аналогича не би била потпуна јер је глумац врло комплексна личност, те се његова структура може разложити на саставне делове. Ворен Вивер успоставља следећи комуникацијски низ: извор, отпремник, сигнал, пријемник и одређени циљ. У случају народног театра, ова схема не задовољава јер се радња одиграва непосредно пред реципијентом, публиком, уз задовољавање тројног принципа јединства — места, времена и радње. Берло уводи нов детаљ — канал. Херолд Ласвел истиче своје основне принципе комуницирања: ко саопштава, шта саопштава, којим каналом, коме и с каквим ефектом. Сви ови клишен, као и математички модел Клода Шанона, односе се више на савременије типове мас-медија, а мање на позориште. Као да је најближа формулација народног театра управо она Аристотелова, јер је, по њој, основни циљ говорника — убеђивање.

Треба свакако правити разлику између оног што антрополози или етнологзи називају народним театром и театролошког појма стално или народно позориште. Мада је покрет свенародног театра утемељен много раније, његова кулминација као да је била у време објављивања Вилербанског (Villeurbanne) манифеста 1968. године. Основна тежња овако концептованог театра била је да се обрати усамљеном и изолованом појединцу друштва и тиме превлада његову друштвену отуђеност. Циљ је био да се оствари такво гледалиште које би било тотално друштво. То је била реакција на елитистичка стремљења помодарског позоришта. У заједништву с публиком, такво позориште би остваривало „своју сопствену човечност“. Активна култура би се, по њима, остваривала само сталним стваралаштвом, новим уметничким производима, позивањем на аутентичне народне изворе и обрасце. И позориште, сходно томе, треба да буде „колективна активност понуђена колективу људи“.² Још далеке 1900. године

² P. L. Mignon, у: *Panorame de theatre XX siècle*, Gallimard, Paris 1978,

Ромен Ролан пише да народни театар нужно треба да удовољава следећим захтевима: да представља народну разоноду, да буде извор снаге и здравља, да буде светао путоказ интелигенцији...³

„Најважнији задатак у постављању једног позоришног дела јесте: наћи начин да представа буде уметнички изражена (декор, реквизити, светлост, звук, музика), тако да се она више не задовољава својом споредном улогом „оквира“ или мешавином уметности, већ да се хуманизује до тог степена да чини део акције и може да допринесе исто толико колико и човек, укратко, да постигне моћ да служи театру и његовој целини — само тада тотални театар оваплоћује своје *јединство*“.⁴

Повремене и све чешће кризе савременог позоришта, које угрожава шоу бизнис, телевизија, филм и такмичарски спорт, као да изискују компензацијска враћања изворним облицима и вредностима позоришне уметности. Карактеристично је то и за музику, ликовну уметност... Традиционално и аутохтоно народно позориште је неутуђиво од судбине народа којем припада и чију проблематику тумачи и разрешава. Ово „народно позориште“ својим значајем и моћи надвишава сва потоња позоришта, јер има сложену улогу, јер прихвата читаво друштво без остатка. Оно је настајало колективном синтезом и поседује дух заједништва. Друштвено-историјска неминовност је била да се првобитно позориште раслоји, профилише, специјализује, редукује и уступи место другим културним институцијама. Корени овог прапозоришта остали су у фрагментима у обредима, ритуалима, чинодејствима, у разговору, у стереотипним покретима тела, у начину учествовања у друштвеним догађајима (линч, паника, масовна екстаза, молитва, народна игра, занос такмичења, кукавичлук и херојство у борби, нагонска понашања, и друго). Позориште, као синтеза свих тих појавних индивидуалних и друштвених снага, често је западало у специјализацију, која затвара путеве интеркомуницирања, постојало је наддруштвено и уско елитистичко.

Аутентично народно позориште било је сврсисходна рефлексција тадашњег друштва на кризне друштвене догађаје. Наше јуначке народне песме које су глорификовале народну традицију и херојско доба косовске битке и других догађаја српског народа садржавале су догађаје и јасну поруку, садржавале су и главне јунаке, предочавале су пригодан декор, заплет... Било је то позориште у посебном издању. Гуслари који су те песме певали пред публиком одговарали су глумцима. На сличан начин, на некадашњим прелима, поселима или мобама развијала се одребена културна делатност која се могла означити и као фрагментирано позориште. Биле су то прилике да се неко пока-

³ R. Rolland, *La théâtre du peuple*, Paris 1900.

⁴ J. L. Barrault, *Nouvelles réflexions sur le Théâtre*, Flammarion, Paris 1959.

же, да се друштвено потврди (вредноћом, уметношћу, лепотом, хуманошћу, верношћу...), али исто тако и околност да се измени и прилагоди општеприхваћеним нормама понашања. Били су то видови непосредног комуницирања и размене, дакле битни елементи народног позоришта. Позориште је било и остало алтернатија живота, где је човек могао да проверава текући живот, да контролише и вреднује своје и туђе поступке, да их употребује. Примитивно позориште је било самоникло, најпре пантомимично, фрагментарно и статично. Потом се појавио динамизам и следови фаза, и коначно оцеловљење радње, времена и места. Такво позориште је појачавало одређене друштвене захтеве, мењало друштвене структуре, усклађивало функцију друштвених чинилаца. Чини се да је позориште место где се на најпотпунији начин човек самопотврђује и представља, сви остали облици друштвеног учествовања су специјализовани и наменски, интересни.

И коначно, требало би нешто рећи о инспирацијама рецентног човека да прихвати формат позоришта као могућност делотворног међуопштења и размене. Код човека ране културе формална идеја о томе потекла је од снова. Као што је општеприхваћено, снови су, несумњиво, психички феномен. У њима као да егзистира некаква свест, функционише мишљење и влада воља, чак и разум. У сновима одлучујемо, одмеравамо, емотивно се уносимо, делујемо. У сновима има много еквивалената човекових неприлагођености. Чест мотив су страх, брижност и стрепња. Нота им је неуротична. Пратили су еволутивни успон човеков, били су индикатор лоше прилагођености. Човек као да је снове кроз позориште претакао у стварност. Они су инспирисали и митологију и мапију. И у позоришту, као и у садржају снова много је симболике, обиље алегорија. Сан може да повеже чудне ствари, дакле, апстрактнији је од текућег живота, мисаонији. Између чега посредују снови? Каква је њихова сврха?! Компензациона? Ово су само проблеми који очекују додатна истраживања, а аутор овог чланка, очигледно је, нема толику снагу обухвата да би успео демистификовати улогу снова у индивидуалном и друштвеном животу.

Према томе, фолклорни театар, као посебна категорија нагродне уметности и с несумњивом друштвеном улогом, на овом скупу је постављен као тема коју треба третирати интердисциплинарно, али у склопу друштвено-историјских одређења, имајући увек у виду интеракцију појединачне психе и понашања човека у друштвеној и културној средини. Отуда је проблем народног позоришта најпотпуније и антрополошки изазов.

БИБЛИОГРАФИЈА

- D. K. Berlo, *The Process of Communication*, Chicago 1960.
R. Bales, *Some Uniformities of Behavior in Small Social Systems*, New York 1952.
C. C. Dunn, *Heredity and Evolution in Human Populations*, London 1959.
N. Foote, L. Cottrell, *Identity and Interpersonal Competence*, London 1955.
Р. Гревс, *Грчки митови I—II*, Нолит, Београд.
З. Голубовић, *Човек и његов свет*, Београд 1973.
M. Hartmann, *The Biology of Dreaming*, Springfield 1967.
J. T. Klapper, *The Effects of Mass Communications*, New York 1960.
A. L. Kroeber, *Anthropology today*, Chicago-London 1953.
Б. Малиновски, *Магија, наука и религија*, Београд 1971.
М. Марковић, *Дијалектичка теорија значења*, Београд 1961.
G. Vickers, *The Undirected Society*, University of Toronto Press 1959.

Radoslav Kuzmanović

SELF-ADORATION AND REPRESENTATION OF MAN

Summary

Today, in the era when the theater experiences significant crisis due to partial taking over of its function in society by other mass media, by show-business, and cultural institutions, the theaterologists and ethnologists are facing a problem imperative, namely — how to return to the original principles of the theatrical conception, and how to bring back to the theater that social power and influence which the folk theater had at the beginnings of the cultural history.

According to the author the folk theater has developed as a powerful social need along the roads of the most frequent and most complex and repeated mutual communications between the individual and the social community at the places of greatest cultural exchange. It is possible today only to make tentative reconstruction of former folk theaters on the basis of rudimentary relics which may be extracted out of the traditional rituals and ceremonies, but from folk poems too which were transferred in the oral way from generation to generation.

The total folk theater began its movement of dividing into layers and of exempting itself from the social environment in course of the historical developments of primary forms of division of labour in society, followed by the phenomenon of specialisation. However, the stage remains in spite of that the most adequate place and means for personal self-accomplishment and so-

cial affirmation. Traditional folk theater continues to be active but in a sort of a diffuse form, since it participates in every individual as a characteristic of the theatrical, but also in every social institution — as a necessity and the possibility of affirmation.

In the beginning of the twentieth century the movement has begun of the restitution of the so — called total people's theater with the purpose of establishing a constructive contact with every alienated, isolated and lonesome man. The culmination of that activity took place in 1968, namely at the time of issuing the well-known Vilbane Manifest.

Бојан ЈОВАНОВИЋ

МАГИЈСКО И ТЕАТАРСКО

Веза између магије и театра упућује на корене театарског изражавања у оквиру најранијих обредних облика. Магијско обухвата врло широк распон човекових најранијих културних почетака у којима можемо препознати и извесне зачетке театарске праксе. Али, иако припада најранијој фази религијског развоја, магијски начин мишљења није само петрифициран облик једног давног културног наслеђа, већ имплицира и активан принцип стварања, препознатљив од свог појавног плана до својих скривених и несвесних значења. Истраживање појединих карактеристичних елемената који магију чине посебним ентитетом у оквиру самог обредног контекста везано је делом и за откривање скривеног значаја магије и у оквиру позоришног чина, често инспирисаног враћањем ритуалу и оживљавању архајских обреда. Шири контекст омогућује да се преко магије, дакле, успостави веза између обреда и театра, при чему се магија може разумети првенствено у оквиру свог традиционалног појмовног значења.

У врло богатом спектру традиционалне културе срећемо и основне облике театарског живота у чијем широком тематском опсегу посебно место имају обреди као непосредан повод театарском изражавању. Вршиоци магијских ритуала посредно и непосредно су повезани са осталим учесницима обреда. Сваки овакав ритуал је, поред главних актера, оличених у лику врачава, подразумевао и одређен круг лица окупљених око њега ради праћења његове магијске радње. Одвијајући се пред окупљенима, облици традиционалне културе су, дакле, подразумевали и својеврсну театралност: сценски простор, драмске ситуације и драматуршко-театарску мотивисаност.¹ Познате драмске игре о отмици, понашању чауша, затим маскирање поводом Белих поклада и сл., указују на непосредну везу између ових облика народног театра и ширег обредног театра и ширег обредног контекста из кога ти облици несумњиво и воде своје порекло. У том смислу

¹ Т. Cubelić, *Usmena narodna retorika i teatrologija*, Zagreb 1970, XX,

је и немогуће говорити о некој посебној изворности и потпуној аутономији театра и негирати његову генетску условљеност обредном компонентом. Архајским и традиционалним магијским обредима својствена је, дакле, сценичност као што ће и осамостаљена сцена у контексту нових уметничко-естетских захтева задржати нешто од своје првобитне магије.

Магијски мимезис као првобитан начин човековог разумевања природе и модус утицаја на околни свет јесте корен обреда и театра. Магијска пракса утемељује човеков активан однос према објективној стварности. Међутим, амбивалентност магијског приступа се огледа у успостављању јединства с природом и тежњи за успостављањем власти над њом. Непосредност и утилитарност одређују специфичност магије као акције за остварење најконкретнијих циљева, али се производно-креативни израз магијске свести може сагледати у имплицитној социјалној сврхисходности магијских обреда. Архајски модел схватања магијског утицаја на околни свет подразумева утврђена правила везана за правилно изговарање одређених речи или чињења одређених поступака. Знање и правилна употреба формула и радњи омогућују магијску делотворност. Уколико се магијски чин жели доследно и применити, онда је моменат импровизације сасвим непожељан и неделотворан.

У обредима, као што је познато, учествује одређен број лица према унапред познатом обредном сценарију, који подразумева поштовање традицијом утврђених друштвених улога, односно одређену драматургију у смислу извесног логичког следа радњи и поступака. Магијски аспект најранијих театарско-обредних форми израз је жеље да се приказано заиста и оствари. Враћање првобитном хаосу, нереду и разурданости као услову поновног организовања и стварања света јесте чин друштвене хигијене, који је временом добио и своје десакрализоване видове с наглашеним комичним, ироничним и естетским елементима. Мимезис првобитних обреда, током развоја њихових сценских аспеката, постаје све више евокација прошлости.² Аналогична позоришне представе као својеврсне овечаности са обредном церемонијом чије је збивање одређено временско-просторним особеностима указује на посебно битан сегмент колективног искуства. Поштовање утврђене разлике између светог и профаног простора и времена један је од битних елемената колективног живота. Ова разлика се јавља најпре као неопходан конституент магијских појава дефинисаних као огроман коњлав који окупља чланове једног друштва и омогућује врачеву ефикасност.³ Предавање опожности ритма, као начин приступа изворима живота, маскирање и преображавање у друго само су најизраженији мо-

² R. Pignarre, *Povijest kazališta*, Загреб 1970, 11.

³ M. Mos, *Sociologija i antropologija I*, Beograd 1982.

менти архајског обредног произвођења другог. Врач је тако користио заједничку снагу, а улога магијског конклава се састојала у томе да врачевој акцији подари веродостојност и реалност, чак и у случају опсене, која као таква никад и не постоји за окупљене око врача у ишчекивању чуда. Магијски судови овом приликом претходе магијском искуству и битно га условљавају.

Чекајући да сугерисане врачеве знаке претворе у значење, посматрачи најнепосредније доприносе остварењу магијског чуда. Обред је обмана коју прихватају окупљени, иако могу делом и сумњати у њу. Привлачност магије је зато и утемељена на прикривеном ишчекивању чуда и остварењу немогућег. Конклав одлично познаје правила необичног спајања елемената магијских порука. У том смислу је и битно истаћи аналогност психичког стања свих посматрача магијског чуда. Магијски конклав се поново успоставља и у позоришту на релацији сцена — гледалиште.⁴ У публици оживљава дух архајског племена (Арто), а сугерисане глумчеве знаке гледаоци претварају у значење. Антрополошко је језгро ове компоненте, заједничке како обреду тако и позоришној представи, везано је за човекову потребу да учествује у спектаклу, али и за потребу да непосредно дограђује сугерисано значење. Ту потребу можемо препознати и у окупљенима око вапшарског лакрадијаша, у кога је, процесом десакрализације магијско-обредног контекста првобитне сцене, претворен некадашњи врач. Наравно, овај процес је оделио магију од необичног и чудесног у овим појавама. Реликте магијског из некадашњег обреда можемо препознати у познатим глумачким и сценским реквизитима. Везивна карика између првобитног глумца мага и глумца данашњег позоришта натољена је соковима илузионистичке страсти. Сажимање сна и реалности у позоришну игру често је инспирисано тежњом за оживљавањем магијског света. Магијска компонента представе проистиче, заправо, из сврхе театарског представљања, везаног за извођење и произвођење једне стварности. Посебан амбијент омогућује ефикасност овог имитативног модела, усаглашеног са савременим естетским потребама гледалаца. Иако се сценско обликовање одвија у равни естетског феномена, и овом приликом се, у ствари, изражава исконска склоност и потреба окупљених да своја очекивања и своју реалност пројектују у ритуал који се изводи.⁵ Истичући разлику између друштвене и позоришне свечаности, Жан Дивиньо указује на то да се у првој, тј. друштвеној свечаности „дата ситуација усмерава и она мунџевито креће према акцији, док се у другој дата ситуација затвара у контемплацију, у низ слика за око, који, као и сваки брижљиво припремљен спектакл, представља тамницу, 'свет у коме је човек заточен', пошто он у њему

⁴ Ž. Divinjo, *Sociologija pozorišta*, Beograd 1978, 20.

⁵ Исто.

говори своју акцију остајући при том пасиван, и симболом дефинише оно што се у стварним друштвеним ритуалима остварује у виду промене".⁶ Ова дистинкција садржи чудо магијске вере које је заменило некадашњу веру у магијско чудо, али које се неминовно преображава у значајну симболичку творевину на позоришној сцени.

Користећи се Фројдовим одређењем да сневач зна да сања чак и кад у то не верује, или не жели да поверује, Ан Иберсфелд истиче да особеност позоришне комуникације проистиче из њеног статуса сна.⁷ Гледалац сматра позоришну поруку имагинарном конструкцијом, суштински одвојеном од сфере убицајеног свакодневног живота. Међутим, иако није у игри, гледалац се поново суочава са основним Начелима, законима своје непосредне друштвене и културне стварности. „Тиме се може објаснити“, вели Иберсфелдова, „и стално присуство мимезиса у позоришту, што ће рећи подражавање људи и њихових радњи, иако истовремено закони који њима управљају припадају свету имагинарног. Случај са катарзом: као што сан, уз помоћ фантазми, на неки начин испуњава сневачеве жеље, тако и стварање једне конкретне реалности која је истовремено предмет оцењивања (чиме јој се ускраћује право да се укључи у стварност), ослобађа гледаоца који види како му се испуњавају жеље или нестају страхови. Међутим, иако није жртва те стварности, гледалац не престаје да у њој учествује. Чин порицања имао би тако места и у позоришту-церемонији, повезаном с празничним ритуалом, као и у такозваном илузионистичком позоришту.“⁸ Тај чин порицања проистиче из негативног предзнака сваке позоришне односно церемонијалне, обредне реалности у односу на саму стварност коју настоји представити. Сценски простор је, дакле, претворен у илузију, нестварност, односно за њега се може рећи да утемељује модел антиструктуре у односу на структуру важеће социо-културне стварности. Превазилажење сценске илузије посебно је мотивисало авангардна позоришна настојања која су се делом инспирисала и могућношћу оживљавања виталности глобалног значења антиструктуре магијско-религијских обреда. Антонен Арто је начином регресије, односно инфратеатралним повратком „светковини“ и стварањем обреда као опсене, настојао да превазиђе ограничења сценске илузије. Позориште је за њега спектакл способан да пробуди у гледаоцу истинско искуство и оживи првобитну жестину осећања страха, узнемирености, угрожености и кривице.⁹ Театар је најпре ритуал и магија, истиче он, будући да је непосредно повезан са извесним моћима уте-

⁶ Исто, 17.

⁷ А. Иберсфелд, *Читање позоришта*, Београд 1982.

⁸ Исто.

⁹ А. Арто, *Позориште и његов двојник*, Београд 1976.

мељеним у реалности религијских веровања.¹⁰ Одређени гестови чији је циљ да остваре своју магијско-религијску делотворност могу се довести у везу са позоришним ритуалом као најважнијим доказом о нашој још увек живој магијској духовној потреби. Лишен свог магијског супстрата, позоришни гест бива огољен, али је он још увек поетски трансцедентан. Иако нема првобитну магијску делотворност, поетски театарски гест доноси кроз одблесак магијског у себи поруке једног давног архајског наслеђа. То наслеђе није нимало неважно у процесу довођења гледаоца до хипнотичког сна, који ће још једном потврдити виталност мита као основне драматуршке окоснице унутрашњег живота везаног за оне дубље слојеве човековог свесног и несвесног постојања. Уместо представљања и пресликавања стварности, Арто се залаже за реалност снова у позоришту, односно за реалност спознату страхом и суровошћу.¹¹ Повезивање театра са стварношћу и опасношћу блиско је реалности магијске стварности, условљене првенствено како позицијом човека у односу према објективној стварности, тако и самим постојањем магије као институције способне, између осталог, и да индукује страх и несигурност.

Дозивајући природу у контекст где њена одсутност има смисао виши од пуког подражавања или супституисања, поетско постаје начин на који магијско поново проговара на сцени. Поетско је медиј да се додирне тајна и открије вео који повезује ирационално са магијским.

Будући да време у позоришту, осим историјског и индивидуално-психичког аспекта, значи и ритуални повратак,¹² код Артоа је посебно наглашена значењска перспектива понашања једне представе у светлу аналогije са репетицијом магијског чина,¹³ чије умножавање не доводи до евентуалног осиромашења могућности виђења, доживљавања и спознаје. Реалност позоришта везана је за чисто људске моћи духовног остварења стварног и материјалног. Театарска антиструктура у Артовој визији има облик Двојника опасне и типске стварности, онтолошке суровости самог живота, стварности „у којој Начела, попут делфина, чим изроне, хитају да се врате у таму вода“.¹⁴ Идеја о Двојнику у контексту магије у чистом стању, односно магије смрти, само је једна од могућности тражења бесмртности. Други облик овог тражења, према Едгару Морену, оличава идеја о реинкарнацији. Али, обе ове могућности представљају резултат човекове ониричке свести, анимистичке пројекције духовног јединства света у сталном

¹⁰ A. Artaud, *Le théâtre est d'abord rituel et magique ...*, Oeuvres complètes V, Paris 1964, 18—20.

¹¹ Исто.

¹² А. Иберсфелд, *нав. дело*, 158.

¹³ М. Миочиновић, *Сурово позориште*, Београд 1977, 337.

¹⁴ А. Арто, *Позориште и његов двојник*.

протицању.¹⁵ „Дубоки корен тог анимизма представља основни процес кроз који човек осећа и препознаје природу на тај начин што се у њу пројектује; то је антропоморфизам. На другој страни, у примитивном човеку живи природа. Он у себи не осећа присуство неког 'ја'. Његово 'ја' је двојник, а он је споља. Изнутра врви од света.“¹⁶ Указујући на међусобну условљеност и дијалектичност процеса пројекције и интројекције, Морен закључује: „Космоморфизму, кроз који се човечанство осећа природом, одговара антропоморфизам, кроз који се природа доживљава посредством људских црта. Свет је у унутрашњости човековој, а човек се распростро свуда по свету.“¹⁷ Магична визија света израста из човекових снова, митова и веровања који покрећу антропоморфизам и двојника. У досадашњој еволуцији позоришта, магијска компонента театра, најизраженија у првобитним магијско-религијским обредима, настоји се обновити најнепосреднијим враћањем суштини традиционалног обреда. Понирање у корене театра и оживљавање архајских образаца једно је од битних обележја нових приступа авангардног позоришта. Указујући на потребу за ритуалом и обредом, ова трагања су указала и на могућност реактуализације магијског у савременом театру.

Театарско у савременој конотацији овог појма, подразумева и магијско као инхерентну компоненту данашње културе. Наиме, трошење магијског мишљења у театарској продукцији имало је за последицу, као и у осталим областима културе, повлачење и потискивање магије са њеног некадашњег манифестног плана, тако да се магијско данас може препознати првенствено у инхерентном стваралачком театарском принципу. Ослобађајући се током свог историјског развоја првобитног магијско-обредног контекста, театар данас представља првенствено уметничко-естетски феномен. Међутим, ток развоја позоришне аутономности и удаљавања позоришта од сопствених извора праћен је и познатим процесом интројекције магијског света. Магијско је тиме постало првенствено чинилац човековог унутрашњег света чије су резонанце постале значајне за интензитет естетског доживљаја. Осамостаљењем театра као уметничко-естетског чина, његова некадашња магијска компонента је добила нову улогу у контексту нових театарских захтева. На путу овог естетског осамостаљења, театар није губио везу с магијским. Остављајући овом приликом по страни чињеницу да се та веза очувала и у још живим облицима народног стваралаштва у оквиру народне театрологије, треба на крају свакако истаћи и то да је она у савременом позоришту нарочито дошла до израза у инспирацији авангардних трагања за новим облицима позоришта. Обнављање истрошених ритуалних форми онемогућава пре свега то што смо у међувреме-

¹⁵ Е. Морен, *Човек из маште*, Београд 1967, 57.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Исто.

ну изгубили и осећање за њих.¹⁸ Нови позоришни простор у том смислу тражи нови истински обред као начин слављења новог сазнајног увида у стварност, и као облик праве вредносне промоције новог живог театра.

Bojan Jovanović

THE MAGIC AND THE THEATRICAL

Summary

While beginning with the fact that the magic-religious performances are not mere fantastic reflections of the objective reality, but rather specific way of overcoming determined existential situations, we discover in the magic of rituals the specific language by means of which the relationship is established between the irrational world and the one of direct experience. Within the context of the theatrical practice, the magic is connected to an active principle of production of the imaginary, rooted back in the pattern of the archaic ceremonies. Along these same lines one finds the returning to the roots of theater related to the reactualisation of these ceremonies and rediscovering of the hidden meaning of magic.

In course of time the theatrical liberated itself in order to function primarily as an *aesthetic* category. However, the magic element in this process became, from the primeval objective fact, the factor of man's internal world. One of the purposes of the aesthetic is to stimulate and enrich that world, as well as to pervade in with a new meaning.

Since the theatrical scene preserved certain magic, at least to the extent of the traditional magic ritual having been of a scene character, diving into the roots of theater and reactualisation of the magic was inseparable from the new approaches of the avant-garde theater. While invoking Artaud's conception of the theater, viewed primarily as the magic and a ritual, as well as some opinions of Morin, the author of the present work points at one of the sources of the contemporary magic vision of the world, which even in the present-day theater does not cease to nourish itself with the vitality of dreams, myths, and beliefs.

¹⁸ P. Bruk, *Prazan prostor*, Split 1972, 45.

Маја ПАРОВИЋ-ПЕШИКАН

КУЛТНЕ ИГРЕ И МАСКЕ У ПРЕСТАВАМА ДИОНИСИЈСКОГ КРУГА АТИЧКОГ ВАЖНОГ СЛИКАРСТВА

Култне и обредне игре, одржаване у дане религиозних празника, посебно су раширене у мистеријалним култовима плодности. У њима се помоћу подражавања процеса рада кретњама, мимиком и плесом испољавао основни садржај и симболика оваквих мистерија — мотив борбе добра и зла, мотив смрти и васкрсења, сталног обнављања живота на земљи. Као митолошка основа таквих култних игара служила су стара предања о животу и страдању божанстава, односно локалних хероја. У томе је тесно повезаност многих мистеријалних култова, претежно оријенталног порекла, као што су култови Озириса и Изиде, Митре, Велике мајке (Кибеле), али и Артемиде у Спарти, Кабира у Беотији и неких локалних пелопонеских култова хероја.

Од самог почетка, у култне игре као обавезан елемент улази пантомима уз музику и певање (или без текста), а такође игра с прерушавањем, при чему је од изванредног значаја изражајност гестова и покрета. То су, дакле, исти елементи који су нешто касније били уграђени у основу грчке драме, која је и поникла из оргијастичких култних игара у част бога Диониса. Појава Дионисовог култа на грчком тлу обично се везује, отприлике, за средину II миленија старе ере. О његовом развоју током дугог низа векова не зна се ништа све до краја VII и почетка VI века, када се почиње нагло ширити посебно у сеоској средини, међу земљорадницима и виноградарима.¹

Судећи по сачуваним подацима из писаних извора, изгледа да су га најпре прихватили становници пелопонеских градова Сикиона и Коринта.

¹ М. Паровић-Пешикан, *Позоришни мотиви на грчким вазама*, Научни скуп „Антички театар на тлу Југославије”, Нови Сад 1981, 157. Један од најзначајнијих налаза индиректно везаних за Дионисов култ је сте познати златни налаз из Влчитрна код Плевена (Бугарска), где се често могу видети ритуалне посуде и предмети за обредне игре Дионисовог култа (исто, 171, нап. 5).

Најранији подаци о Дионисовом култу у Грчкој потичу од Херодота,² који прича о томе да у граду Сикиону постоје »tragikos choros«, односно хорови састављени од мушкараца преобучених у јарчеве (коже, маске), који су певали дитирамбе на свечаностима у част локалног хероја Адраста. Према наредби сикионског тирана Клистена, негде око 600. године старе ере био је укинут овај локални култ, а „хорови јараца“ почели су да певају у част бога Диониса. Овим спајањем (или укидањем) локалног култа с култом Диониса хорови полуживотињских бића из култа мртвих уклапају се у Дионисов култ. Говорећи о пореклу трагедије, Аристотел³ каже да је она претрпела велике промене, јер ју је на почетку одликовао шаљив стил, једноставан сиже и обиље плеса и певања, па је тиме много личила на „сатирске игре“.⁴ Почетком VI века и током читавог столећа хорови прерушених учесника, који су представљали срж Дионисових кулtnих игара, имали су и други изглед, одн. постојало је више врста прерушених хорова, о чему сведоче слике на истовременим античким вазама. Посебно су занимљива прерушавања у коње, кентауре, а такође у птице, петлове итд. Таква је, нпр., представа хора „јахача“ коју видимо на црнофигуралној вази из VI века из Берлина (сл. 1), где се три „јахача“ крећу улево уз звуке флауте. Можда би се ту могао препознати покушај да се представи полуживотињски лик кентаура уз помоћ два човека:⁵ онај који је представљао коња носио је дуг трико с коњским репом и маском у облику коњске главе на потиљку, док је јахач уместо перјанице имао шлем са зечјим ушима.

Хорови прерушених учесника подразумевали су коришћење кулtnих маски за време религиозних свечаности, у поворкама верника и кулtnим маскираним плесовима.⁶ Маске су коришћене не само у Дионисовом ритуалу него и за друге сличне намене. Тако су први налази кулtnих маски везани за ископавања храма Артемиде Ортије у Спарти, а датирају се у крај VII и прву половину VI века. Те маске су израђене од дрвета, од типова су заступљени кентаури, сатири, силени, лик Горгоне, а од тзв. типизираних ликова, маске старца и старица, разних наказа и сл.⁷ Основна карактеристика тих маски јесте подвлачење њихових наказаних црта како би уливале страх гледаоцима. Тако се код силене и сатира појављују прђаст нос, скоро деформисан, јако набрано чело, неприродно надувена уста и образи, као и разбарушена чекињаста коса и дуга брада. Код Горгона су то застра-

² Херодот, V, 67.

³ Аристотел, *Поетика*, 4; И. М. Тронски, *Историја античке књижевности*, Београд 1952, 108.

⁴ F. Brommer, *Satyrspiele*, Berlin 1959, 6.

⁵ H. Kenner, *Das Theater und das Realismus in der Griechischen Kunst*, Wien 1954, 13.

⁶ RE, XIV/2, 2072—2073, s.v. Маске.

⁷ H. Kenner, *нав. дело*, 12—14.

шупљући искежена уста са огромним животињским очњацима, исплаженим језиком и змијама уместо косе на глави. Крајем VII и почетком VI века стандардизује се застрашујућа Горгоњина маска (горгонејон), па се међу најраније представе маски могу сврстати горгонеји на протокоринтској и ранокоринтској керамици, док се скоро истовремено јављају представе Горгоне на раној протоатичкој керамици VII века и у каменој пластици. Такве су главе Горгона на вази сликара Неса или мермерна Горгоњина глава са атинског Акропоља (сл. 2).⁸ Треба напоменути да се горгонеји током читавог VI и V века јављају у атичком вазном сликарству упоредо са Дионисовим маскама, указујући тако на одређену везу између та два култа, који су се скоро истовремено нагло проширили, с тим што је Горгоњин култ био локалног, релативно уског ареала (Арголида, Атика, нека острва — Сериф, Самос).⁹

И сам лик божанства Диониса у тим раним почецима грчке уметности представљен је као маска (сл. 3), која се качила о дрво, стуб или обичан дирек, на који је причвршћивана богато украшена одећа. Како изгледа, тај се обичај одржао веома ду-

⁸ За маске Горгоне на коринтској керамици уп. Н. Пауне, *Necrokorinrhia*, 80 и даље, fig. 23a; протоатичку амфору сликара Неса вид. у: К. Kübler, *Altattische Malerei*, Berlin 1947, као и у: J. Boardman, *Athenian Black-Figured Vases*, London 1974, fig. 5, 2. Маске Горгоне у Артемидином светилишту, потврђују да је у почетној фази развоја њеног култа (VIII—VII век ст. е.) она понекад идентификована са Артемидом у једној од њених функција — заштитнице дивљих животиња, *Potnia Theron* или *Agrotera*. То се потврђује представом на једном тањиру са Родоса, где је Горгоњина глава постављена на фигуру Артемиде у њеној уобичајеној пози господарице дивљих животиња: Т. Р. Howe, *The Origin and Function of the Gorgon-Head*, JHS vol. 58/3 (1954), 215, pl. 35.3. Та веза је најприснија на прекрасним фронтонима храма (почетак VI в.) у Артемидином светилишту на Коркири, где се у самом средишту композиције налази фигура Горгоне са Перасом и Хрисаром: G. Richter, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, New Haven 1930, 362, fig. 76; Т. Р. Howe, *нав. дело*, 215. Уп. такође мермерну Горгоњину главу са атинског Акропоља; М. Bieber, *нав. дело*, 399, fig. 180.

⁹ Прихватање Дионисовог култа није текло без отпора, о чему говори орфичка традиција. Многобројна страдања и прогони Диониса и његових следбеника у Теби, Аргосу и другим градовима на грчком копну одразили су се и у драмским текстовима (Еврипидове *Бакхе*). У неким легендама и митовима такође се наслућује отпор владајућих кругова родовске аристократије ширењу Дионисовог култа, који је у неким градовима установљен одлуком државе (Атина, Сикион). У такве легенде спада мит о Персеју и Медјузи Горгони, у коме се Персеј појављује као борац против дивљих следбеника трачког божанства, Диониса (Р. Т. Howe, *нав. дело*, 221). Тако је на једној црнофигуралној вази представљен Персеј како мачем пробада Менаду (*исто*, pl. 36, 7), док је на две касније представе с краја V века Персеј приказан с Медужином главом у рuci како је показује окамењеним сатирима (pl. 36, 8). Ове представе би могле бити и илустрација садржаја неке од сатирских игара. О сатирским играма на тему мита о Персеју вид.: F. Brommer, *нав. дело*, 32—34 и 74, fig. 24.

го, посебно на сеоским прославама, као што се види на представи празника Ленеја на напуљској црвенофигуралној вази из средине V века ст.е. (сл. 4). Дионисову маску је у овечаној поворци носио млад свештеник. Представе на грчким вазама из V века ст.е. омогућују нам да се бар донекле приближимо мистичном свету Дионисових култних игара. Тако се, нпр., ритуална игра бакханткиња са змијама може видети на изванредној црвенофигуралној вази из Спине (сл. 5), на којој је приказан оргијастички плес са змијама уз пратњу флаутисте и једног младића (младог свештеника?) који удара у кимбале. На другој страни исте вазе насликан је Дионис на трону, поред једне богиње с лавом на рамену, док испред храма други свештеник приноси жртву на олтару.

Поред Великих дионисија, које су постале државни празник не само у Атини него су имале и општегрчки значај, постојао је низ других празника у Дионисову част, као што су Ленеје или Антестерије, које су имале скромнији, чак и интимнији карактер. За време Великих дионисија, које су одржаване у пролеће, славио се Дионисов повратак на земљу и долазак у град, и том приликом је велика поворка кретала од морске обале ка храму испод Акропоља.¹⁰ У њој је Дионис представљан на броду, у пратњи распеваних сатира. Јесење свечаности — Ленеје, прослављале су бербу. Тада се отварало и пробало прво младо вино и пуне посуде носиле на дар божанству. Сцену Диониса на броду видимо на црвенофигуралној вази из Тарквиније (сл. 6), а сцена приношења дарова у посудама за вино на жртвени сто испред статуе божанства представљена је на стамносу из Напуља, који се датира у последњу четвртину V века ст.е. (сл. 3). На другој страни исте вазе представљен је дивљи плес Дионисових верница у екстази, веома сличан истом плесу на вази из Спине.

Из ових слика на вазама може се наслутити атмосфера сеоских свечаности у Дионисову част, које се знатно разликују од величанствене светковине у самој Атини, с помпезним поворкама, такмичењем хорова и драмским представама као врхунцем славља. Вазно сликарство нам сведочи да су се дивљи плес менада, разуздано весели хорови комаста и сатира на таквим сеоским свечаностима задржали у култним, обредним играма.

Велике промене у развоју новонастале драме, која је, како се сматра, потицала из култних игара у Дионисову част, сведоче да се крајем VI века она толико удаљила од атмосфере некадашњих разузданих бакханалија да су у изворима забележени протести публике која је тражила враћање старим традицијама. Као одговор на такве реакције гледалаца, можда се појавила сатир-

¹⁰ Ж. Поповић, *Простори и објекти спектакла у антици*, Београд 1976, 28—32.

ска драма.¹¹ Пратинас из Флије забележен је као први песник који је написао сатирску игру на прелазу из VI у V век старе ере. Први пут се хор сатира помиње око 600. године ст.е. у Коринту, а извео је дитирамбе песника Ариона са Лезбоса.¹² Не зна се какав је био ток догађаја у VI веку, али се тек на крају тог века усталио облик сатирске игре као веселог комада на крају тетралогije.¹³ У вазном сликарству тог доба више се не срећу хорови других полуживотињских бића осим сатира, односно силена, како су се звали у Атици, због чега се код Платона јавља назив „силенске” игре. Чланови Дионисове пратње, сатири и менаде, отад се веома често појављују у представама на грчким вазама крајем VI и током V—IV века ст.е. (сл. 7). Сатирске драме достижу свој врхунац у V веку, а највећи драмски песници Грчке — Есхил, Софокле и Еврипид — често се појављују као писци сатирских игара. Избор сачуваних текстова ових драма је веома ограничен, тако да је управо вазно сликарство постало значајан извор за њихово проучавање. У представама сатирских игара на вазама могу се нагледати карактеристичне црте стапања некадашњих разузданих кулгних игара и позоришта, што се пре свега огледа у костиму и маскама.

Добар пример је хидрија из музеја у Бостону (сл. 8). На раменима вазе насликано је пет сатира, који идући један из другог плещу уз звуке флауте, носећи при том делове намештаја, вероватно, лежај (клине), који ће бити постављен на билин. Овде се могу добро видети костими: дуг трико преко кога се облачи карактеристичан комад одеће, обично од платна или коже, са великим фалусом, док је позади висео велики коњски реп. Био је то обавезан атрибут глумачког костима у сатирским играма. Понекад се правио од крзна, с дугим ноговицама, такође с фалусом и коњским репом, а носио га је стари силен, који је био хороваћа (тзв. *Parrosilenos*), а кога видимо на тзв. Прономосвази из музеја у Напуљу (сл. 10).¹⁴ На основу вазног сликарства може се утврдити да је ова врста костима чешћа на каснијим представама, посебно у IV веку, док се у време највећег успона сатирских игара, у V веку, носио једноставан платнени или гледиштак кожни део одеће. Такви костими су потврђени на представи вазе из Сиднеја, с краја V века (сл. 11), са јединственом сликом три глумца у костимима, од којих двојица држе маске, а трећи је већ ставио маску на главу и плеше. У тој његовој игри може се запазити један од најкарактеристичнијих плесних корака у сатирским играма, при којем су рамена забачена а трбух истурен, како би се што више истакао фалус. Сличан став има један

¹¹ F. Brommer, *нав. дело*, 5—7, назива Есхила „у првом реду песником сатирских игара”. Уп. И. М. Тронски, *нав. дело*, 108—110.

¹² Suida, s. v. Arion, RE XIV/2, 2084—2085.

¹³ F. Brommer, *нав. дело*, 7.

¹⁴ Исто, 11, Abb. 1. RE XIV/2, 2084—2085, s. v. Маске: IV, В.

од силена на бостонској хидрији (сл. 8), а неколико поза тзв. скакутавог плеса, који помиње Аристотел у већ наведеном одловку, можемо запазити на грлу кратера из Спине у представи Рођења Пандоре (сл. 9): плес сатира с великим маљевима, уз присуство обавезног свирача фруле у свечаној украшеној одећи. Од петорице представљених сатира, двојица су приказани како плешу пошто су бацили на земљу своје маљеве. Један се подбочио и скакућући креће улево, док је други подигао руке и гледа у омеру супротном од правца кретања. Сличан став радосног скакутавог плеса уочавамо на Прономос-вази (сл. 10), и то једног од сатира у доњем делу слике, који се налази између седећих фигура — фигуре песника, који је представљен у доњем левом углу слике, и флаутисте Прономоса у средини доњег реда, изнад кога се налази натпис с његовим именом, по коме је ваза и названа. Осим овог сатира, на слици се налазе још тројица младих сатира и један стари силен у горњем десном углу, сви с маскама у рукама, при чему маска старог силена има дугу седу браду и ћелу.

С појавом нове сценске игре — комедије, значај сатирских игара се постепено смањивао, а њихови садржаји се узајамно преплитали, што је коначно довело до нестанка сатирских игара као позоришног жанра.

На тај начин могло би се закључити да грчко вазно сликарство илуструје онај тренутак развоја Дионисових културних игара кад с појавом писане драме долази до њиховог међусобног сажимања. То се, можда, најбоље види у сатирским играма, које садрже многе културне елементе (маске), а исто тако и елементе развијеног позоришта (костими, глумци, бина), док је све то — а нарочито дух веселе карневалске свечаности — прожето духом народне игре и фолклорног позоришта.

Maja Parović-Pešikan

CULT DANCES AND MASKS ON THE REPRESENTATIONS OF THE DIONYSIAN RING IN THE ATTIC VASE PAINTINGS

Summary

Cult dances held in the days of religious festivities are particularly widespread in the mystery cults of fertility. In these dances, with the use of imitation of the process of work by movements, mimicry and dance, the basic contents and symbolics of these mysteries was revealed, namely the motive of struggle between the good and the evil, between death and resurrection, i.e. permanent regeneration of life on earth. From the very beginning the obligatory element in the cult dances is the pantomime, together with

music and singing, as well as the dance with disguising, where the expressiveness of gestures and movements was of particular importance.

The appearing of the Dionysus' cult in Greece is usually dated around the middle of the second millennium of the old era, but its development was very little known until the end of the seventh and the beginning of the sixth century, when this cult began to be spread, particularly in the rural areas, namely among farmers and winegrowers. The earliest data on the Dionysus' cult in Greece (Herodotus, V, 67) witness to the existence, in the town of Sykion on the Peloponnesus, of the *»tragikoi choroï«*, namely of the choirs disguised into billy goats (by using hides and masks). These choirs sang dithyrambs at the festivities of the local hero Adrast. Aristotle (Poetics, 4) also mentions that at the very beginning of its development, the tragedy looked like *»satyre dances«*. The choirs with disguising seemed to represent the essence of the Dionysus' cult dances, while in course of the sixth century of the old era, according to the evidence supplied by the vase paintings, it is possible to determine that there existed various masked choirs. Among those choirs particularly interesting were the disguising into horses, centaurs, birds, roosters, and the like (see the choir of *»riders«* on the vase from Berlin — fig. 1).

Masked choirs naturally masks, and they were worn by the participants to the processions in course of religious festivities, both at the Dionysus' cult and at other rituals. The first findings of cult masks are known from the archeological excavations of the temple of Artemis of Ortia in Sparta, which are dated to the end of the seventh and the beginning of the sixth century. These were differently painted wooden masks, while the types represented were centaurs, satyres, silenuses, gorgons, as well as the standardized figures of old men, old women and monsters. Over-emphasized elements of monstrosity had to instill pious fear into spectators. The very figure of Dionysus too appears as a mask (fig. 3). In course of the festivities, Dionysus' mask was hung on a tree, a pillar, or some prop with richly decorated clothing on, while in the processions the mask of Dionysus was carried by a priest. The representations on the Greek vases from the fifth century of the old era do approach us, at least to a degree, to the mystical world of Dionysus' cult dances (figures 4—7).

Great changes in the development of the Greek drama, which took place in course of the sixth century, witness to the fact that at the end of the sixth century it became so distant from the Dionysus' cult dances that the public even protested. As an answer to such reactions by the public, which requested closer relation with the Dionysus' cult dances, probably the satyre drama did emerge at the end of the sixth and the beginning the fifth century of the old era. The first poet of the satyre drama was Pra-

There is first mention, a
 of the fourth and fifth century
 are rather free
 out of disguise
 figures 8-11.
 the Gre
 of the L
 the s
 (m
 while
 is prevailing



Сл. 1. Хор „јахача“ на пр-
нофигуралној амфори из
Берлина, VI в.



Сл. 2. Глава Горгоне са
атинског Акропоља, VII в.

tinias from Flia, although there is first mention, a whole century before him, of the satyre choirs in Corinth (around the year of 600 of the old era). In the sixth and fifth century of the old era the members of the Dionysus escort are rather frequently represented on Greek vases (fig. 7), while out of disguised choirs the only noticeable are the satyre choirs (figures 8—11).

In such a way one could conclude that the Greek vase paintings illustrate that moment of development of the Dionysus' cult dances in which, with the emerging of the written drama, their mutual contraction begins. This is visible in the satyre dances which contain many elements of the cult dances (masks, costumes), as of a developed theater (actors, stage), while the spirit of folk dancing and the folklore theater is pervading in their nature of carnival festivities.



Сл. 1. Хор „јахача” на цр-
нофигуралној амфори из
Берлина, VI в.



Сл. 2. Глава Горгоне са
атинског Акропоља, VII в.



Сл. 3. Дионисова маска на црнофигуралној амфори из Тарквиније, VI в.



Сл. 4. Празник Ленеја на црвенофигуралном атамносу из Напуља, средина V в.



Сл. 5. Плес менада са змијама, кратер из Спине, средина V в.

Сл. 6. Дионис са пратњом на броду, црнофигурална амфора из Тарквиније, VI в.





Сл. 7. Дионисов тијас на амфори сликара Клеофрада, око 480. год.



Сл. 8. Хор сатира на црвенофигуралној хидрији из Бостона, почетак V в.

Сл. 9. Игра сатира на грлу црвенофигуралног кратера из Спине, средина V в.





Сл. 10. Учесници сатирских игара на тзв. Прономос-вази
из Напуља



Сл. 11. Глумци сатирских игара на црвенофигуралној вази из Сиднеја, крај V в.

Душан РЊАК

ПОЗОРИШНИ ЕЛЕМЕНТИ У ДИОНИСОВОМ РИТУАЛУ У ЕУРИПИДОВИМ БАКХАМА И НА АРХЕОЛОШКИМ СПОМЕНИЦИМА НА ТЛУ ЈУГОСЛАВИЈЕ

Савремена театрологија бави се проблемима позоришне уметности комплексно, са различитих аспеката, обухватајући све њене феномене, расветљавајући их по могућству интердисциплинарно и што опсежније. Проблем настанка позоришта, његових раних облика, занимао је театрологе скоро од самог почетка систематских театролошких истраживања. Феномен култног у позоришту и позоришног у култном такође је разматран у низу театролошких публикација. Могло би се рећи да готово нема историје позоришта у свету која тај проблем не додирује. Сви аутори потврђују култно порекло позоришта и његову дубоку садржајну и формално-естетску везу с ритуалом и култном церемонијом. Ипак, постоје аутори који стриктно одвајају култ од позоришта и, разуме се, ритуал повезан с култом, сматрајући их за два потпуно одвојена света, од којих један припада историји религије а други свету уметности.¹ Мислим да је узалудно такво тврђење, поготову кад се у истој књизи говори о пореклу античког грчког позоришта из Дионисовог култа. Ту везу између ритуала и позоришта нико не може да оспори. Довољно је цитирати Аристотела и његову *Поетику*, у којој се описују настанак, суштина и облици античког грчког позоришта. Трагедија и комедија, каже Аристотел, „првобитно су постале из импровизације, и то трагедија од оних који су зачињали фаличке песме, које су се све до данас у многим варошима одржале у обичају”.² Познато је да су дитирамб певали учесници ритуала у Дионисову славу. Аристотел каже да су ритам, песма и метар средства уметности дитирамба, али и трагедије и комедије. Пошто је описао рабање

¹ Ph. Hartoull, *A Concize History of the Theatre*, Thames and Hudson, London 1974, 7.

² Аристотел, *О песничкој уметности*, Народна књига, Београд 1948, 10 и сл.

трагедије и комедије, Аристотел говори о њиховом даљем развоју и анализира им уметничке форме, па каже: „Трагедија се тек доцније издигла из незнатних митова и из смешна говора, јер се преобразила из сатирске песме.“³ Аристотел говори више о њеној књижевној основи и ритуалном пореклу, док њену сценску страну сасвим ретко помиње, нарочито њене прве форме, блиске ритуалу и сатирској драми Теспида и других.

Театрологију занима, свакако, и сценски, онај некњижевни део ритуала, јер је општепознато да позоришну уметност заправо више чини сценска интерпретација, што и Аристотел признаје не упуштајући се у њену анализу. Оно што нисмо нашли у Аристотела, било да о томе заиста није писао или је писао па се тај део није сачувао, наћи ћемо, истина, не као целовиту филозофско-театролошку анализу, у неким делима античке литературе већег или мањег обима. Велики део изворних библиографских података и каснијих расправа, дакако, оних најважнијих, налази се и у *Речнику грчке и римске митологије* Драгослава Срејовића и Александрине Цермановић.⁴ Хомер, Хесиод, Нон, Диодор са Сицилије, Паусанија и Еурипид представљају суштину тог избора. Међутим, драгоцену основу за театролошку анализу Дионисовог култа и ритуала чине Еурипидове *Бакхе*, које је написао као последњу своју трагедију, пред сам крај живота, док је боравио у Македонији. Има нечега чудесног и симболичног у његовом враћању извору, прапочетку, у том понижању у корене дионизијске мистерије. Као да је хтео да каже каква је огромна снага екстатичког и еуфоричног и њега захватила, водећи га кроз цео живот, задржавајући га у бахантској атмосфери из које није могао до краја свог живота да се отргне. И да је то покушао, вероватно би прошао као Пентеј, који није, пре свега, разумео себе сама, своје људско биће, одбацујући ону дионизијску нарав, због чега је дошло до велике забуне и његовог трагичног спаргмоса и ужасавајуће омофагије. Дионис је друго лице Аполоново, њих двојица чине замишљену Јанусову главу, целовито, неокрњено биће. Човек је homo duplex, Фауст и Мефисто, Аполон и Дионис, али је Пентеј покушао да оспори дуалитет и због те своје грешке је страдао. Игром судбине, много касније, из сличних разлога, само обузет супротним дионизијским заносом, стваралачком еуфоријом и епифанијском екстазом, Ниче је страдао у великој снази уображења, идентификације с богом и уништавајуће духовне трансформације, сматрајући себе Дионисом.

Питање које бисмо у вези са овом темом могли поставити било би: Зашто античко грчко позориште настаје баш из Диони-

³ Исто, 10 и сл.

⁴ Д. Срејовић и А. Цермановић, *Речник грчке и римске митологије*, СКЗ, Београд 1979, 119.

совог култа? У литератури се на ово питање различито одговара. Мени се чини веома ближким тумачење енглеског хеленисте Гилберта Мареја, који говори о миту Дионисовом, о карактеру његова бића као обрасца трагичне личности, којег је затим трагедија прихватила и претворила у модел трагичног хероја. Мареј даље каже да је прчка трагедија заснована на „Дионисовим патњама“ и прати његов живот од рођења, испаштања до смрти и поновног рабања, истичући његову трагичну грешку због хибридности коју је по устаљеном правилу за кршење закона морао да плати животом.⁵ Мареја такође морамо допунити театролошким аспектима овог феномена, јер се тек тада може сагледати његова целина. У том смислу је потребно видети који су то сценски садржаји Дионисовог ритуала пренети у позоришну уметност, посматрајући њен историјски развој и савремене аспекте.

Дакле, морамо реконструисати Дионисов ритуал и на основу тога извући битне елементе који су ушли у сценски живот античког позоришта, као и у театарску традицију уопште. На располагању нам стоје две врсте извора: писани извори из аутентичног времена и археолошки материјал, нарочито сликане посуде, фигуре, статуе и релефи, такође из аутентичног времена. Писани извори су најадекватнији и најсигурнији за анализу, док су археолошки налази већ мање поуздани јер су уметници били мање-више под утицајем конвенције. Међутим, и тај материјал даје обиље занимљивих детаља и драгоцених података. Обрађујући археолошки материјал, театролог мора поступати селективно не би ли се што више приближио сценској уметности занемарујући неке појединости које за археологију могу бити веома значајне. Но, без археолошких открића театрологија не би стекла много вредна сазнања о античком позоришту.

У својој реконструкцији Дионисовог ритуала ослањаћу се на Еурипидове *Бакхе*. У њима препознајемо битне елементе сценске уметности, као што су прерушавање и маскирање, ритмичка игра, рецитовање и певање, гест и покрет, трансформација учесника ритуала и екстатички занос, гледаочево активно учешће, сценски простор и његова режија и музичка пратња. Затим ћемо театролошки анализирати археолошке налазе из наших крајева на којима су приказани Дионис и његова пратња, да бисмо реконструисали Дионисов ритуал у нашим крајевима, и истовремено издвојили из њега позоришне елементе.

У Еурипидовим *Бакхама* нас интересују описи ритуала који садрже елементе театарске уметности. Прерушавање, маскирање, промена лика и травестија чине култни и позоришни елемент. *Бакхе* почињу тим мотивом. Дионис се појављује на сцени у људском облику, а не божијем, како сам каже, дакле преру-

⁵ G. Murray, *Aeschylus, The Creator of Tragedy*, Oxford 1940, 1 и сл.

шен.⁶ Затим се мотив прерушавања и маскирања јавља на још неколико места: „... пук огрнух кожом јелењом / И свети накит мој их носит нагнах ја.“⁷ „У дому чедо, бриљановим вијенцем се / Па храстом, цвјетном закиatile аптиком.“⁸ „Огни тијело хаљом — платном тананним!“ у стихомитији коју воде Дионис и Пентеј у тренутку кад Пентеј саопштава, мада нерадо, своју жељу да се пресвуче у женско да би присуствовао оргијама менада, Дионис му каже:

„Са главе косу ћу дугачку пустит ти.
До тла хаљу, а на глави врпца — трак
Штап у руке и шару кожу јелењу.“⁹

Еурипид нам је оставио занимљив опис Диониса. Најпре је дат опис из мита у коме се појављују и менаде:

„... роди / С рогом биковљијем Бога, / Вијенцем змије њега овјенча; / Зато себи таквим плаијеном, вијенцем / Косу вјек тироноше бакхе ките“.¹⁰

Затим следи опис Диониса када су га открили Тебанци: „Тубинац неки, а чаробник, бајач је / Са коврчицам' плавим, косом мирисном, / Из очи црних смије с' Афродите сласт;“.¹¹

Владар тебански, Пентеј, описује га са симпатијама, али и с подозрењем:

„А стасом, лицем нијеси, странче, ружан баш — / За жене бар; а зато у град дође ти. / Дугачка ти се коса — не од рвања — / Низ образ просу, жудњом она дише сва. / Са помне њега бијела је у теби пут, / Не од жеге сунчане него од хлада. / Лепогом гониш Афродите трагом ти.“¹²

Описијући сатире и менаде, Еурипид више уочава њихову унутарњу страст и занос, а мање спољни изглед. Но и њих видимо одевене у „јелењу кожу“, „хаљине овете“, с тирсом у руци и с венцем и тракама на глави. Помињу се и у косе уплетене змије. Овим примерима смо дошли до костима и неких реквизита Диониса и његових пратилаца и следили процес трансформације у други лик. Игра која је заједничка ритуалу и позоришту описана је на неколико места. Хор игра углавном у колу, о коме Дионис каже: „Уведох овдје коло, службу себи свуд, / Уредих, као бога да ме штудје свијет.“¹³ Затим: „Гдје бакхе с' десе, с њима коло водит ћу.“¹⁴ Веома је лепо поређење којим се слика игра кола: „Као са матером на паши ждријебе, / Пребуре хит-

⁶ Еурипид, *Драме I—II*, Загреб 1919—1920. Превео Коломан Рац.

⁷ Исто, 145.

⁸ Исто, 176.

⁹ Исто, 182—183.

¹⁰ Исто, 148.

¹¹ Исто, 145.

¹² Исто, 162.

¹³ Исто, 146.

¹⁴ Исто, 147.

ро ножицама, бакха.¹⁵ Занимљива је жеља старца Кадма и Тиресије, који се без предрасуда, с вољом, али и са старачком мудрошћу и поштовањем богова, прикључују бакхама које играју у колу и „Гдје коло ми је играт? Гдје ли ногом стат / И главом сједом трести.“¹⁶

На сцени се могло појавити и више кола: „Три дружбе тада спазим, женска кола три;“ . . .¹⁷ једна хорска песма садржи леп опис игре у колу с карактеристичним покретима:

„Хоћу л' у коло ноћно ја / Ах ножицом бијелом / Корачат икад, кликом клицат, / Врат тргнут у зрак росни, / Као лане играт, скакат / На ледини, травки убавој.“¹⁸ У тексту се среће неколико епитета за коло. Оно може бити „славно“, „бучно“, „служба богу“, „женско“. Коло је увек пратила музика. Еурипид помиње четири инструмента: фрулу, тимпан, китару и кротале. Фрула се најчешће помиње, јер је она морала увек бити уз хор, затим тимпан или бубањ, који Еурипид на једном месту назива „напетим кожним колутом“. Кроталу помиње једанпут, а китару уз Орфеја, који је Дионисов стални пратилац, оснивач његовог култа и покретач мистерије. Музика је божанског порекла, те, према томе, има дубљи митолошки смисао. Њено присуство у Дионисовом тијасосу потврђује тај смисао. Она помаже, исто тако, да се уз песму крене у игру, да се пробуде уснула чула којима се додирује и спознаје божанство. Хору менада ритам може дати и тирс, симбол чудотворне божанске моћи. Сложним лупањем тирса о земљу повећава се драматичност трепутка, а музика, као језик универзума, сједињује се са чудотворним ходом бога. „Штапом тирсом маше, тресе“,¹⁹ каже се у опису кола менада. Својим појањем менаде подстичу музику, као што и њихово појање подстиче музику. Музика је, такође, заједничка ритуалу и позоришту.

Игра менада је уређена, увежбана кореографија, што је, такође, заједнички процес у култу и позоришту. Манија има своју сценску форму, која је одређена хорском песмом, дакле, ритмом језика и песничке форме: строфа, антистрофа два пута, затим епода. На изглед без реда и смисла, велика бука и галама откривају своје вишеслојно значење, своју естетску форму и драматуршку потенцију. Да ли је у данашњем глумцу остало нешто од бакхантског естатичког заноса? Тебанске жене су се прерушиле, отишле у планину Китаирон и тамо се под дејством игре, певања, музике и оргијања преобразиле у менаде, верне Дионисове милоснице из божанског круга. При томе су забора-

¹⁵ Исто, 151.

¹⁶ Исто, 152.

¹⁷ Исто, 175.

¹⁸ Исто, 185.

¹⁹ Исто, 148.

виле не само на себе већ и ове своје, бићем и умом потпуно су се предале богу доживљавајући екстазу. Станиславски је од глумца тражио потпуно поистовећивање с ликом који игра, до екстатичног заноса, слично бакханткињама. Говорио је да глумац треба своје ја сасвим да потисне и да се преда новом, замишљеном лику. Свесни огромног временског размака и развоја глумачке уметности, не можемо се отети утиску да у тренуцима дубоке екстазе постоји блискост између менаде и глумца. Битна разлика је у томе што се глумац обраћа гледаоцу, док је у ритуалу посвећени окренут само богу и обавезан је да чува божанске тајне (Дионисовог култа). Пентеј је растргнут зато што је покушао да се као пасиван посматрач приближи хору менада. Менаде су то спречиле: „... тајне да нам кола божијега / Не ода! ...“²⁰ Простор је неопходан и ритуалу и позоришту. Ритуал се одиграва у строго одређеном простору који омогућава складно извођење свих делова прописане церемоније. Позоришни простор такође. Дионисовом ритуалу је својствена ширина простора, његова универзалност и тежња ка свеобухватности. Међутим, и такав простор је испуњен знацима бога, мора имати своју режију, свој декор. Први позоришни простор је био ритуални простор у коме је жртвеник, бар кад је у питању грчко позориште, био постављен у центар оркестре. Нас занима тај режирани простор у Дионисовом ритуалу како га је Еурипид доживео, разуме се, његов театролошки аспект. Еурипид на самом почетку трагедије описује изглед сцене на коју долази Дионис са бакхама:

„И видим громом ошинуће мајке гроб / До двора видим рушевине дома јој, — / Гле пуше се, ватре Зевсове још тиња плам, (...) А хвалим Кадма што он мјесто огради / И храмом кћери створи, а ја уокрут / Свуд трсом, брстом грожђа пуним, покрив га.“²¹

Лоза је Дионисов знак, део његовог сценског декора, као бога вина, коме је Еурипид у *Бакхама* подарио лепе стихове: „Та гдје ти вино није, није љубави / Нит друге какве за смртнике сласти већ.“²² Као богу вегетације уопште, потребни су и други симболи, које Еурипид наводи у првој хорској песми постижући свечану бакхантску атмосферу простора:

„Тебо, Семеле мајко, / Бриљаном дај се вјенчај, / Бујај ми, бујај зелен-китом, / Краснијем родом роди, / Заносна дај се кити / Гранчицама са хроста, с јеле! / Кошутница кожом шаром / Дај огрни хаљу, вуну бијелу, / Штапа се објесника срцем светим / Маши! ...“²³

²⁰ Исто, 196.

²¹ Исто, 145.

²² Исто, 179.

²³ Исто, 149.

У идућој сцени Дионис је описан тако као да су посредни редитељска упутства:

„А Бакхо с лучем,
С пламом жарким на штапу
Скаче и трком трчи
И у коло расијано зове, мами;
Кликом, ијуком, јари,
Бујном косом тресе, — зраком се леприша.
Кликом кличе, к једну' вако грми:
'Амо ходите, бакхе, —
Ходите, бакхе!'”²⁴

Еурипид је дао одговор и на питање у које доба дана се врши обред: „Већином ноћу, — неку светлост има мрак.”²⁵ Као велики драмски писац, живо и сликовито бележи покрет бакханткиња. Све ври од живости, трке, промене, живота. Бакхе играју коло, али „И лете, куда која, крију с' насамо / Затрљају муш-коме се одају”.²⁶ О Дионису вели: „Он ће пријећи, водит Бакхе — Скакат ће, превијати се.”²⁷ У сцени омофагије се каже: „На тле се, бакхе, на тле се баците / С удима дрхтавим!”²⁸ Бакхе играју „босоноге”,²⁹ кад спавају, „спусте косу низ раме”,³⁰ у екстази ударају тирсом, витлају њиме и кидају грање, чупају корење, ударом тирса о стену и земљу отварају изворе воде, вина, млека, меда, јер Дионис је заштитник свих животних сокова на свету.

Најстравичнији приказ у прчкој трагедији јесте опис спаргмоса и омофагије у *Бакхама*. Има се утисак да је ритуал постао кланица у којој се черече делови живог тела. На сцени се дешава грозно ритуално убиство, Пентеја је рашчеречила група менада с његовом мајком на челу, која му је откинула главу и донела је на тирсу пред запрепашћене гледаоце, још увек у дионизијском заносу, несвесна свог чина, мислећи да носи лављу главу и очекујући признање због успешног лова. Горком иронијом, дубоким патосом и снажним сценским ефектом испуњен је тај стравични тренутак:

„А њојзи пјена навре, очи избуљи
Дионис опсједе је, — њег и не слуша.
И рукам' ухвати му руку љевицу
Па упре се јаднику ногом о прси
И истргне му раме, — мишком својом не,
већ рукам' њезинијем снагу пода бог.

²⁴ Исто, 150.

²⁵ Исто, 165.

²⁶ Исто, 152.

²⁷ Исто, 170.

²⁸ Исто, 171.

²⁹ Исто, 175.

³⁰ Исто, 176.

А Ина с друге стране месо кида му, —
 Аутоноја је с њом и бакха дружба сва.
 Па стоји вика, — сви у један вичу глас.
 Он стење, кол'ко даха у њег бјеше још,
 А оне кличу. Једна носи руку му,
 А друга с цревљом ногу; бок му одгале,
 Сав раскидају, — свака руком крвавом
 Ко лопту баца Пентејево месо свуд.
 А на комаде труп му лежи, један је
 Под стијеном тврдом, друти опет у шуми,
 У густу брсту, — лако нећеш наћи га.
 А главу биједну мати шакам, пограби;
 Ко горског да је лава, на шиљ штапу је
 Натаче, ..."³¹

Ни у једној грчкој трагедији нема таквог склада форме и догађаја као у *Бакхама*. Еурипид као да је хтео да укаже на корене трагедије и да истакне вредности ритуала у тренутку кад га је претворио у позориште. „Позориште је настало из ритуала, али је постало позориште захваљујући томе што је престало да буде ритуал,³²“ пише Брехт и разјашњава читав процес који је Еурипид претворио у ритуалну драму што ју је могао написати само сценски искусан и генијалан стваралац.

Ритуал је, разуме се, наставио да живи и после стварања позоришта. Није га нестало, већ се, као и позориште, ширио и освајао антички свет. Настале су две одвојене области, сакралног и профаног, али се веза није радикално прекидала, већ је уз падове и успоне трајала и траје, разуме се, до данас. Пошто се временом усавршила, сценска уметност је почела давати ритуалу нешто од својих чари, своје естетике. Реч је о амбивалентним елементима који су продрли и у једну и у другу сферу. Еурипид је у *Бакхама* описао битне детаље из Дионисовог ритуала, из којих смо извукли елементе позоришне уметности не упуштајући се у друге анализе. Даље нас занима веза између тих описа и археолошких налаза приказа Диониса и његовог тјасоса који су нађени у Југославији, разуме се, са театролошког становишта. Свесни смо великог временског размака, за неке предмете и од више стотина година, као и тога да Еурипид није могао директно утицати на уметнике који су стварали те предмете. Нас занима театролошки резултат анализа тих описа и налаза и могућност неких поређења. Предмети о којима је реч потичу из архајског доба, класичног периода, хеленистичке епохе, римског републиканског и царског доба.

Тетовска менада из VI века старе ере приказана је у тренутку божанске маније, стилизованих је покрета, са одмереним

³¹ Исто, 196 и сл.

³² B. Brecht, *Schriften zum Theater VII*, Berlin-Weimar 1964, 13.

костимом и изразом. Истодобност са Арионом и Теспидом веже је за њихов духовни круг, а мање за каснији, Еурипидов (сл. 1).³³ Њен покрет, костим, мимика, однос унутарњег и спољњег, привлаче пажњу театролога, јер на основу тога он може доћи до њиховог карактеристичног архајског израза. Из класичног периода, реч је о V веку старе ере, поседујемо хидрију из Демир-капије на којој је приказан Дионис у друштву менада, ерота и орндаћа. Дионис, полуобнажен, држи тирс у десној руци, менаде седе или стоје око њега, такође с тирсом у руци или тимпаном, обучене су у набране хитоне, груди су им обнажене, покрети смирени и складни а држање достојанствено, карактеристично за класичну епоху, у којој је Еурипид живео и написао своје *Бакхе*. Костим, музички инструмент, реквизит и вештачки украси простора одговарају Еурипидовим описима (сл. 2). На каменом рељефу из Охрида, који су археолози датовали у рано царско доба (сл. 3), приказан је Дионис с пратњом. Фигуре су постављене у благом ритму, стилизованих су покрета, у костиму, с обнаженим деловима тела и са симболима: тирсом, грожђем, фрулом и једним кратером. Композиција подсећа на коло с мирним и увежбаним покретима, које се игра уз пратњу фруле. Путеност и нежност Дионисовог тела су упадљиве. О томе је и Еурипид говорио помињући његову „белу пут“, међутим, нема дугу косу, али општи изглед одаје да му из очију бије „Афродите сласт“.

Уважавајући атрибуте римске интерпретације, Еурипидовом опису нешто је ближи Дионисов мозаик из Гамзитграда (сл. 4). На њему је приказан Дионис како седи у достојанственој пози сакралне атмосфере са својим атрибутима. На глави бујна коса, а дугачки њени праменови падају му на рамена и леђа, слично Еурипидовом опису, снажно тело је обнажено и путено. Лепо би му пристајале Еурипидове речи: „А стасом, лицем нијеси, странце ружан баш“. Фигура је окружена виновом лозом, поред ње лежи покорно пантер. У десној руци Дионис држи посуду, а у левој тирс, који одговара Еурипидовом опису, овит је бриљантом, на врху његовом су шишарка и траке.

На римској посуди из Бурнума (сл. 5 и 5а) и Асерије (сл. 6) приказани су Дионис и бакхант. Дионис (сл. 5 и 5а) стоји усправно, еп фасе. Тежина тела му почива на десној нози, док му је лева савијена у колену и пребачена преко десне. У левој руци држи тирс, десну је пребацио преко главе, која је овенчана венцем, са кога се све до рамена спуштају гирланде срцоликих листова. Горњи део тела је обнажен, с наглашеном путеношћу, карактеристичном за ово божанство. Доњи део тела је прекривен набраним плаштом, који се спушта од левог рамена и пада све

³³ Све фотографије и подаци узети су из књиге *Антички театар на тлу Југославије*, концепција и уводна студија Дјушан Рњак, Матица српска, Нови Сад 1979.

до земље. До Диониса су, лево, пантер и кантарос, његови симболи. На другој страни вазе (сл. 5) израбена је фигура нагот бакханта, у профилу, у покрету, с брадатим лицем, окренутим према Дионису. На глави му је венац, преко левог рамена је пребачен плашт од пантерове коже. Десном подигнутом руком као да бере грозд са бујне винове лозе, која окружује обе фигуре, док левом придржава педум, чији се горњи крај завршава у облику змијске главе. Посуда из Асерије (сл. 6) слична је претходној у нешто другачијој варијанти. Бакханалије у Бурнуму, Асерији, Гамзитраду, где је, очигледно, поштован Дионис, могле су имати нешто са њихових приказа, због чега смо их мало детаљније описали. Учесници у ритуалу и сам ритуални простор могли су бити украшени виновом лозом, винским посудама, бршљановим гранама и лишћем, крзном и тирсом. Такође се може претпоставити да су бакханти били слично обнажени те да је замишљени Дионис могао имати сличан лик. Учесници у бакханалијама су могли имати маске, јер им је тај култни и позоришни реквизит био познат са многобројних апликација на лампицама, архитектонским украсима и другим предметима култног и профаног карактера (сл. 7, 8, 9, 10). Да бисмо употпунили нашу визију о бакханалијама тих касноантичких насеља, додајмо и то да им је било познато музицирање на инструментима сирингу, кротали, тимпану, фрули, који се уочавају и на предметима из тог времена нађених у нашим крајевима (сл. 11, 12, 13),³⁴ а сам Еурипид их, сем сиринга, помиње у *Бакхама*. Музика претпоставља хармонично певање и ритмичке кораке, сличне онима који се виде на рељефу из Охрида или посуди из Бурнума, али и нешто динамичније, као на лампици из Сиска (сл. 14).

Дионисов ритуал претпоставља масовност, о којој и Еурипид говори, потпуну преданост и пуно учествовање. Игра менада и сатира, који се једино у екстази могу приближити богу, испуњева је међусобним изазовима. На једном чешљу из Охрида приказана је једна таква сцена (сл. 15 и 16). Игра менаде са змијом из Охрида (сл. 17), подсећа на Еурипидов опис у стиху: „... — змије лижу језиком / Са лица капље, кожу њима отиру“,³⁵ док бисмо приказ сцене спарагмоса, черечења жртве, могли препознати на диску лампице из Бакра (сл. 19).

По нашим падинама уз приморје и у унутрашњости земље, поред река и благих обронака, у шумарцима, на ливадама, крај извора бистре воде, на плодним и равним пољима, славио се Дионис као симбол обнављања живота, плодности, вегетације, заноса и екстазе, чудотворних моћи, животних сокова, позоришта, уз пехаре вина у рано пролеће, када су се отварале амфоре са црњаком да се у заједничкој игри, опуштености, еротичном заносу,

³⁴ Слика 12, необјављена. Предмет се налази у Археолошкој збирци у Бенковцу.

³⁵ Еурипид, *исто*, 178.

обележи пролетње клијање, пуцљење лозе и навирање животних сокова из природних дубина и мрака. Као да свет добија неку нову, несвакидашњу, божанску лепоту, као да се претвара у велику представу, у позориште, драму. Еурипидовим враћањем почетку, Дионису и бакхама, као да се описује онај исти кружни пут рабања, умирања и поновног рабања. Као да је писац *Бакхи* желео да каже како и позоришна уметност мора поћи тим путем да би себе обновила. Као да нам је тиме хтео рећи да позориште постаје театралније што је ближе ритуалу, а ритуал универзалнији што је ближи позоришту.

ЛИТЕРАТУРА

- Margarete Beiber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961.
Pickard — Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1973.
Der kleine Pauly, DTV, München 1970.
Dioniso, Trimestrale di studi sul teatro antico, Siracusa XLV, 1971—1974.
Kurt von Fritz, *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962.
Роберт Гревс, *Грчки митови I—II*, Нолит, Београд 1974.
Histoire générale illustrée du Théâtre I—II, Paris 1931.
Walter Jens, *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Fink, München 1971.
Dietrich Mack, *Ansichtem zum Tragischen und zur Tragödie*, Fink, München 1970.
Siegfried Melchinger, *Die Welt als Tragödie I—II*, Beck, München 1979; *Das Theater der Tragödie*, Beck, München 1974.
Wolf Steidle, *Studien zum antiken Drama*, Fink, München 1968.
Јан Кот, *Једење богова*, Нолит, Београд 1974.
H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, London 1961.
Ниче, *Рођење трагедије*, Београд 1960.
Herbert Welisinger, *Ritual Origins of Drama*, у: *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, New York 1969.
H Jeanmaire, *Dionysus*, Paris 1951.

Dušan Rnjak

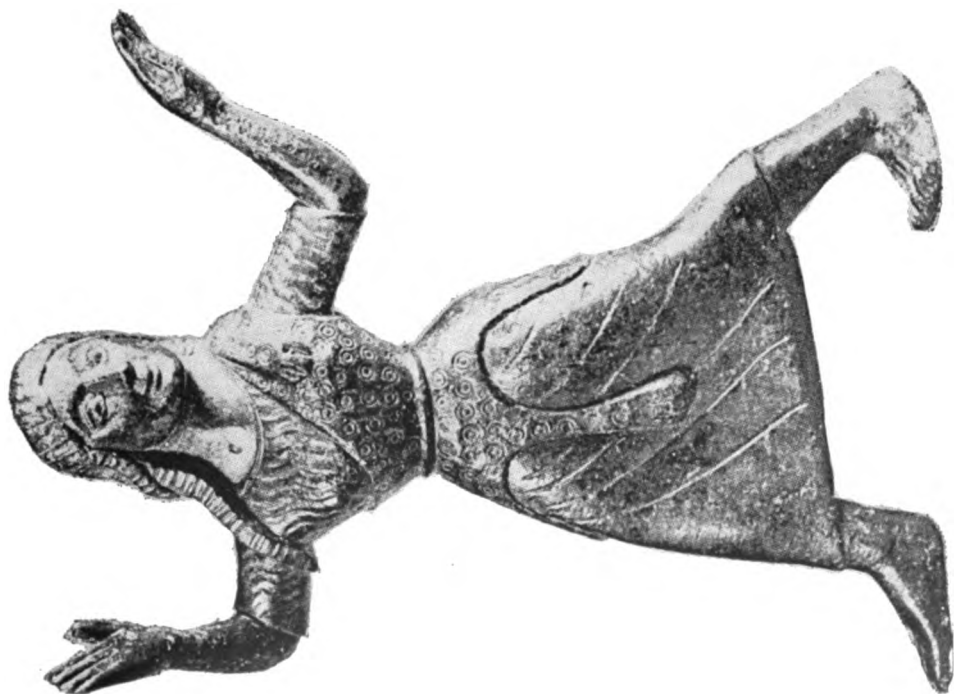
**THEATRICAL ELEMENTS IN THE DIONYSUS RITUAL IN EURIPIDES'
»BACCHIC RITES« AND ON ARCHEOLOGICAL FINDINGS IN THE
TERRITORY OF YUGOSLAVIA**

Summary

Aristotle describes in his »Poetics« the origin of the dramatic theater out of the Dionysus ritual, as well as the artistic forms of tragedy and comedy, but he does not enter into the analysis of other theatrical elements which have been transferred from the rituals to the art of theater.

Disguising, putting on masks, transformation, play, gesture, movement, the theatrical direction of space, direction of play, stage scenery, stage properties, and music are those elements which are found in the ritual dance dedicated to Dionysus in Euripides' »Bacchic Rites« — which was established by the corresponding analysis.

The ritual continued to live just as the theater. The author was interested about these developments in Yugoslav regions, so that he tried, on the ground of archeological findings, to reconstruct the bacchanalia which took place in these regions. It was further that Euripides' descriptions coincided only in some elements of dance with the fine arts examples from the subsequent classical epochs.



Сл. 1. Тетовска менада VI век старе ере



Сл. 2. Хидрија из Демир капије — V век старе ере



Сл. 3. Дионис са тијасом на рељефу — Охрид, рано царско доба

Сл. 4. Дионис на римском мозаику — Гамзиград, почетак IV века нове ере



Сл. 5. Дионис и бакхант на
римској посуди — Бурнум
(Кистање), II—III век но-
ве ере





Сл. 6. Дионис и његов слуга на римској посуди — Далмација, римско царско доба

-
- Сл. 7. Маска силена на римској светиљци — Цеље, I век нове ере
 Сл. 8. Глава брадатог силена — Карин II—I век старе ере
 Сл. 9. Маска силена на римској светиљци — Сисак, I век нове ере
 Сл. 10. Маска сатира на римској светиљци — Сисак, II век нове ере

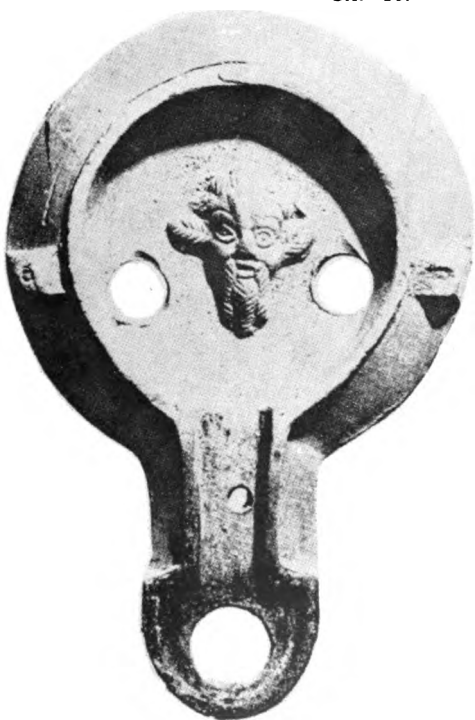


Сл. 7.



Сл. 8.

Сл. 10.



Сл. 9.





Сл. 11. Свирач на двојницама — Пула,
I век нове ере



Сл. 12. Играч са кроталама на римској
светиљци — Љубљана, крај I века
нове ере



Сл. 13. Играч с двојницама на римској светиљци — Сисак, I век нове
ере

Сл. 14. Фрула — Асерија, римско царско
доба



Сл. 15. Сатир и менада на фрагменту
чешља — Охрид, римско царско доба



Сл. 16. Сатир и менада на фрагменту
чешља — Охрид, римско царско доба



Сл. 17. Играчица са змијом — Охрид,
римско царско доба



Сл. 18. Играчица — Охрид, римско
царско доба



Сл. 19. Менада са ланетом
на римској светиљци —
Бакар, I век нове ере

Драгољуб ДРАГОЈЛОВИЋ

ВЕСТИ О ПОЗОРИШТУ У СРЕДЊОВЕКОВНОЈ ЈУЖНОСЛОВЕНСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

У средњовековној ћириличној књижевности сачувани су многобројни подаци о позоришту и глумцима, о комедији и трагедији као књижевним родовима, али без иједног драмског текста који би говорио о неким, бар почетним зачетима позоришне уметности, која је у Византији и на латинском Западу већ вековима негована у богослужбеним драмским мистеријама.¹ Рудиментарне форме богослужбене драме у старијој руској књижевности брзо су напуштене, јер су се, према подацима *Несторовог летописа*, брзо извргле и на неки начин слиле с вертепским и другим обредним играма фолклорног карактера, које је црква увек забрањивала и овим средствима онемогућавала.²

Веродостојну реконструкцију позоришта и позоришне игре црквеног и фолклорног карактера код Јужних Словена православне оријентације отежава, с једне стране, вишесмерно и са Аристотеловом поетиком несагласно схватање позоришта и позоришне игре у средњовековној епоси, а с друге, сам карактер сачуване изворне грађе, која највећим делом садржи црквено-словенске преводе византијских канонских збирки. У *Супрасалском кодексу*, најстаријем јужнословенском зборнику житија хришћанских светаца преписаном у Бугарској крајем X века, позориштем се означавају арене и друга места где су у првим вековима наше ере јавно извршаване смртне казне над хришћанским мученицима. У једном од житија из *Супрасалског кодекса*, примера ради, говори се како је бог спасао Теклу „од огња и од позоришта и од звери“, а у другом житију се, опет каже како је Антонин осудио хришћанског мученика Александра „да буде изведен на позориште зверима“.³

¹ М. Кићовић, *Старо позориште код Срба*, Зборник радова, књ. X, Институт за проучавање књижевности књ. 1, Београд 1951, 9—32.

² Исто, 10.

³ *Супрасалскаја рукопис*, I, Труд Сергеја Северјанова, Санктпетербург 1904, 166, 179.

Појам позориште у овом ширем значењу употребљава и монах Теодосије у *Житију св. Саве*, причајући о Добромиру Стрезу који је на једној стени у Просеку над Вардаром „начинио своје позориште па би жељан весеља ту седео пијанчећи на мрском, смртном судишту, играјући се и веселећи. А весеље његово“, наставља Теодосије, „беше смрт човечја, и за малу кривицу осуђиваше кривца на смрт и заповедаше да се баци са оног страшног високог камена, са онот позоришта“.⁴

Од V века позориште се у Византији враћа својој изворној функцији, означавајући представе богослужбених драма које су, садржајно утемељене на мотивима из Старог и Новог завета, у црквама широм Византије, у оквиру богослужења или одвојено од њега, играли само свештеници обучени у одела глумаца.⁵ Из Византије су богослужбену драму прихватили и Јужни Словени, посредно, у склопу божићних, ускршњих и других фолклорних обредних игара, а непосредно, у изворном облику, о чему првих деценија XV века сведочи Константин Филозоф у својој расправи *О правопису*. Нападајући некакву „велику јерес“, која се састојала у унижавању цркве од самих свештеника, Константин Филозоф пише да неки, нарочито обучени свештеници на сам дан Ускрса изводе некакву игру са баволом, као хроми седећи на вратима цркве и у њих ударајући, те су тако, уместо да цркви јаве радост о Христовом васкрсењу, њу у уста ударали и помоћу бавола је у пакао претварали, док најзад такво безбожство није било изложено презрењу.⁶

Реч је, очигледно, о некој садржајно редукованој богослужбеној драми византијског порекла, везаној за ускршњи циклус празника, која је делимично ретушираним текстом и фолклорном сценографијом навела Константина Филозофа на погрешан закључак о њеној антицрквеној и јеретичкој усмерености.⁷

Изворно значење позоришта као богослужбене драме временом је проширено и на фолклорне обредне игре паганског и хришћанског порекла, које су се, у редукованим издањима, сачувале до наших дана. Тако, примера ради, редактор *Синодика цара Борила* из друге деценије XIII века осуђује тајне обреде који на неки начин позоришта приређују уочи Ивањдана, а писац *Житија св. Нифонта* „русалске игре“, описујући их као позоришну представу коју је баво измислио и чији се учесници „за глумленије“ посебно маскирају.⁸ У вези с позориштем се у

⁴ *Стара српска књижевност* II, Нови Сад — Београд 1970, 211—212.

⁵ L. Brehier, *L' Art byzantin*, Paris 1924, 63—70.

⁶ Đ. Daničić, *Knjiga Konstantina Filosaфа o pravopisu*, Starine I, 1867, 34—35.

⁷ М. Кићовић, *нав. дело*, 10; С. Радојчић, *Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричану*, Загреб 1939, 16—18.

⁸ *Синодик цара Борила*, 44—45 ed. М. Г. Попруженко; D. Dragoljlović, *Tračko kulturno i kulitsko nasleđe kod balkanskih Slovena*, Godišnjak IX, Centar za balkanološka istraživanja knj. 7, Sarajevo 1972, 185.

Иловичком препису *Светосавске крмчије* осуђују и паганске бру-малије, које се изричито везују за Диониса и његове драмски уобличене обреде, које код Јужних Словена средином X века помиње Константин Порфирогенит, налазећи им исходниште у старијим и делимично у духу аријенске јереси христијанизираним „готским играма“.⁹

Од времена патријарха Фотија, или нешто раније, позориш-на терминологија је проширена и на народну песму и игру, које су се, обиљем драмско-мимичких елемената, прастарог, паганског порекла, мало разликовале од обредне игре као позоришне пред-ставе, сценски уобличене на мимичкој, ребе говорној репродук-цији старијег и већ делимично христијанизованог митског нас-леђа уоквиреног пригодном игром, песмом и музиком њених ко-стимираних учесника. Из Византије је ова пракса допрла и у суседне јужнословенске земље. У Иловичком препису *Свето-савске крмчије*, која је радом или залагањем св. Саве приређена првих деценија XIII века, обухватајући *Фотијев Номоканон* с *Аристеновим тумачењима*, у глумце се убрајају шпилмани и окомраси са свирачима, играчима и певачима, а у нешто млађој *Синтагми* Матије Властара, која је по налогу цара Душана пре-ведена упоредо са доношењем Душановог *Законика*, глумци су „окомраси“, односно „народни певачи и играчи“.¹⁰

Вредно је поменути да је преписивач *Светосавске крмчије* делом скраћивао и допуњавао, а делом садржајно и терминоло-шки мењао грчки изворни текст о позоришту и глумцима, прила-гођавајући га потребама српске средине, где су одраније већ постојале неке форме уличне фолклорне игре. Он у глумце на пример, поред народних певача и играча убраја шпилмане и скомрахе, путујуће глумце, који су широм Европе, па и код нас, наступали на дворовима владара и угледних феудалаца, приликом народних светковина и црквених празника, певајући и играјући импрови-зоване музичко-сценске и сатирично-комичне комаде.¹¹ Помиње их, изгледа, и Теодосије у *Житију св. Саве*, описујући гозбу на двору Стефана Првовенчаног, који је, седећи у челу трпезе, раз-веселавао присутне благороднике бубњевима и гуслама глумаца, као што је био обичај самодришца.¹²

О овој врсти глумаца забављача који су наступали на дво-ровима јужнословенских владара и угледних феудалаца, сачу-вана су многа сведочанства у писаној изворној граби, минијатур-ном и зидном сликарству.¹³ Дубровник је од средине XIV века,

⁹ D. Dragojlović, *нав. дело*, 183—184.

¹⁰ *Крмчија Иловичка*, 97, 85; Матије Властара *Синтагмат*, ed. С. Новаковић, Београд 1907, 320, 321.

¹¹ М. Кићовић, *нав. дело*, 19.

¹² *Историја српског народа II*, Београд 1982, 507.

¹³ Д. Костић, *Старост народног епског песништва нашег*, Београд 1923, 71.

а можда и раније, имао плаћене глумце који су приређивали своје игре о разним црквеним и световним свечаностима. О прослави св. Влаха, у Дубровник су своје глумце, свираче и забављаче, редовно слали српски и босански владари. На једној прослави у Дубровнику 1408. године наступали су свирачи деспота Стефана Лазаревића и жонглери босанског краља. Другом приликом је у Дубровнику 1411. године учествовало шест жонглера и свирача војводе Сандаља Хранића, а поред њих се помињу глумци и свирачи Петра Павловића, Буре Војсалића, браће Златоносовића, Радослава Павловића и других босанских феудалаца.¹⁴

О скомрасима, глумцима фолклорног позоришта, сачуванс је више података у руској изворној грађи већ с краја XI века. Велику популарност њихове комичне и сатиричне игре потврђује крајем XIV века Пајсијев зборник, у коме један црквени проповедник прекорев а хришћане што избегавају цркву, која је под кровом и заштићена од непогода, док на итру и позориште као на „идолско збориште“ с радошћу иду и ту по читав дан на киши и студени душе упропашћују.¹⁵

Ова врста фолклорног позоришта у Бугарској и Македонији посведочена је већ крајем X века у *Беседи* Козме Презвитера, који оптужује лажне християне да јуре на игре, а не у цркву, где уз гусле и плесање певају јеретичке „бесовске песме“ као да су следбеници Сатане, а не Христа.¹⁶ Занимљиво је да „бесовске песме“, у византијским изворима познате као „сатанске епосе“ помињу Петар Сицилијски, Евтимиије из Перibleпта и Евтимиије Зигабен, наводећи њихове „ружне и за људску душу погубне речи“ које се говоре на јеретичким евхаристичким обредима.¹⁷ Сличним речима их описује и монах Теодосије у *Похвали св. Симеону и св. Сави*, нападајући скомрахе што на улици приређују своје „мрско позориште“ где нечистим и ружним речима, бесовским песмама и непријатним смехом скрнавe ум и упропашћују душе празноверног света који по жези, ветру и прабини њихове представе издржава до краја“.¹⁸

Јеретичке „бесовске песме“ се у оба ова извора произвољно доводе у везу с мрским фолклорним позориштем, чије су комичне и сатиричне игре повремено добијале и антицрквени карактер. Стога је црква, прогонећи „мрско позориште“, прогонила

¹⁴ В. Ђоровић, *Босна и Херцеговина*, Београд 1925, 173; К. Јиречек — Ј. Радонић, *Историја Срба*, IV, Београд 1925, 57.

¹⁵ V. Jagić, *Grada za slovensku narodnu poeziju*, Rad JAZU 37, 76.

¹⁶ J. K. Бегунов, *Козма Пресвитер в славянских литературх*, Софија 1973, 386—7.

¹⁷ Euthymii monachi coenobii Peribleptae Epistula invectiva contra Phundagiagitas sive Bogomilos haereticos, ed. Ficker, 24 et passim Euth. Zig. Ad. bogom. PG. 130, 1315.

¹⁸ Руккопис Народне библиотеке П 17, 1.256, Cf. М. Кићовић, *нав. дело*, 20.

и јеретичке „бесовске песме“ са другим сценски уобличеним фолклорним приказанима, која су, судећи по редукованим остацима вертепских, коледских, додолских и других обредних игара, припадала христјанизираном и драмски уобличеном старијем паганском култном наслеђу.

Неке канонске одредбе у Иловичком препису *Светосавске крмчије* говоре да су фолклорне позоришне игре с музиком и „срамним плесањем“ биле саставни део овадбених и других народних весеља, па се зато, примера ради, свештеницима наређује да овадбену свечаност напусте пре него што „глумци дођу“ и почну „глумом и плесом саблажњавати људе“.¹⁹ Ове су забране у Властаровој *Синтагми*, у поглављу *О позоришту и разним глумачким играма*, допуњене новим канонским одредбама. Тако се, примера ради, забрањују позоришне игре недељом и у празничне дане, женски плесови који блуд побуђују, облачење мушкараца у женска одела, играње комичних, сатиричних и трагичних комада, приморавање верника да на позоришне представе иду, или да глумци приказују ликове хришћанских светаца и монаха.²⁰

Да ове одредбе нису само механички преузимање из канонских збирки грчке цркве, показују, с једне стране, бројне допуне и исправке у млађим преписима *Светосавске крмчије*, а с друге, нове одредбе у рукописним номоканонима и требницима о позоришту и глумцима, којима се, поред осталог, забрањује маскирање, како је то било уобичајено „у латинским странама“, односно код католика.²¹

Из ових успутних и фрагментарних података јасно се види да је код Срба и пре појаве *Светосавске крмчије* постојало фолклорно позориште, које крајем XIII века монах Теодосије назива уличним и мрским, и развијена позоришна терминологија на народном језику, потпуно идентична са данашњом, а да је од XIII века и касније под утицајем цркве дошло, најпре до термилошког, а затим и стварног прожимања и сливања фолклорног позоришта са драмски уобличеном обредном игром у једну и јединствену позоришно-сценску целину.

¹⁹ *Београдска Крмчија*, I. 151v; *Синтагмат*, 320.

²⁰ *Синтагмат*, 329.

²¹ Рукопис Народног библиотеке П 10, I. 41v.

Dragoljub Dragojlović

INFORMATIONS ON THEATER IN THE MEDIEVAL SOUTH SLAV LITERATURE

Summary

Much information is found in the medieval South Slav literature in relation to theater and actors, to comedy and tragedy as literary genres, but there is no single dramatic text which would speak of some, at least beginning signs of theatrical art, which has been developed in the Byzantium and in the Latin West for centuries in the religious service dramatic mysteries.

A credible reconstruction of the development of theater and of theatrical art of Church and secular character is made more difficult, on the one hand, by differentiated and too wide conception of theater taken over from Byzantium, and on the other hand, by the original sources which classify into the category of theater that which does not belong to it.

In the medieval sources, namely, the category of actors is extended to include also players and singers, together with jokesters and comedians, but there are news of some kind of ritual drama in the writings of Konstantine the Philosopher under the title »On Orthography« (beginning of the fifteenth century).

Parallel to the ritual drama there existed also the »odious street theater« mentioned by the monk Theodosius — the author of the *Žitija sv. Nifonta* (The Hagiography of St. Niphont); similar information is found also in *Svetosavska krmčija* (St. Sava church law code) and in the *Syntagm* by Matija Vlastar. In the latter work, for instance, the chapter on the theater in some transcripts has been partially corrected and amended in accordance with real needs of the period.

The above mentioned sources witness to the fact that, in addition to the street theater, which was realized by disguised actors, there were other forms of folklore theatrical plays which were held on wedding and other festivities and ceremonies, and these were performed on order by »disguised actors« only for the occasion.

Ненад ЉУБИНКОВИЋ

ЕЛЕМЕНТИ ДРАМЕ И ПОЗОРИШТА У УСМЕНОМЕ СТВАРАЛАШТВУ

Постоји ли уопште народна драма и народни театар, односно народно позориште?*

Последњих година (чак и деценија) врло су модерне (чак и помодне) расправе о тзв. коренима позоришта, односно о Urtheatr-у. При томе се утврђује постојање својеврсне народне драме и народног позоришта који претходе драми и позоришту у класичном смислу. Елементи драме и позоришта уочени су у разним ритуалима, у разним обредима: смени годишњих доба, култу вегетације, култу предака. До таквога става дошло се захваљујући полазишном убеђењу да су маскирање, преоблачење и чврсто утврђена сценографија — битни елементи драме и позоришта.

Ако се таква логика доследно следи, може се тврдити и да су обреди венчања или сахрањивања такође позоришне представе. У оба случаја неоспорно постоје конвенције које се морају поштовати, односно које се не смеју нарушавати. Одређен је начин облачења, начин понашања, редослед збивања, место збивања. Може се отићи и даље: конвенције постоје и у прослави Нове године, неких верских празника, а затим у војним парадама (војном понашању уопште), у бирању народних посланика, у заседањима одређених друштвено-политичких организација и органа итд.

* Овај текст био је, наизменично, праћен напоменама и лишаван њих. И једно и друго зависило је од тренутног виђења и расположења аутора. После свега дошао сам до закључка да напомене ипак ту не припадају. То не значи да немам довољно у виду изванредне резултате у проучавању народне драме и позоришта остварене на страницама *Рада конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије*, нити, пак, да губим из вида резултате Твртка Чубелића, Влајка Палавестре, Жарка Илића, Николе Бошњачића Ројина, Маје Бошковић-Стули — у изучавању поменутог питања. Једноставно, овај текст мора да има или премного или премало напомена, или ... ниједну. Изабрано је — последње. Мислим да и пут анализе и начин размишљања спроведени у овоме тексту то оправдавају (бар донекле).

Мислим да овакав став није исправан. У сваком случају, може се прихватити искључиво *условно*. Он, на извешан начин, само разрађује и покушава да потврди познату констатацију везану за свакодневицу: Све је позориште. Живот је позориште. Сви смо ми глумци, бољи или гори итд.

Разлози због којих мислим да је такав начин размишљања рањив, недовољно убедљив — били би следећи: и ритуал и церемонија су окамењени, канонизирани, сакрални. Ни у ритуал ни у церемонију не сме се дирати. Ништа се не сме мењати. *Не сме се импровизовати*. То значи да се суштински негира и онемогућава стваралачки чин. Ритуал и церемонија могу нас подсећати на позоришну представу, на драму уопште, али они ни у ком случају не могу бити исходниште њихово. Стваралаштво по природи својој не трпи спутавања, омеђавања, каналисања. Стваралаштво јесте ослобођен чин (не и слободан, појмове ипак не треба бркати). Укратко, нестваралачки чин не може бити т в о р а ц, нити исходниште.

Ако се тражи сродност или бар сличност између драме и позоришта и усменог стваралаштва — биће да је погрешно тражити је у таквим, потпуно формалним одликама.

Позориште је синкретичка уметност. Изражава се људским гласом, звуком, мимиком, покретом. Све то, дакако, уз одређену режију, сценографију, костимографију. Позориште односно драмско стваралаштво тежи за успостављањем особеног животног и логичког реда. Површно гледано, то подсећа на реалност. Међутим, то је реалност у истој оној мери у којој сликарско дело oponаша реалност. Можда је најбитнија особина позоришне уметности у тежњи да новоуспостављени ток збивања и „паралелни животни ток“ успоставе чврсту комуникацију са гледаоцима. То подразумева и могућност, а и неопходност да се у одређеним тренуцима и импровизује. Наиме, мора се учинити све да се држи и задржи пажња гледалаца.

Усмено стваралаштво јесте такође, пре свега, синкретичка уметност. Происходи из комбинације звука (мелодија инструмента: гусле, тамбура, тепсија, односно мелодије казивачевог, певачевог гласа) и пантомиме. Познат је случај који описује Влајко Палавестра. Реч је о казивању једне шаљиве приче врло распрострањене и популарне у нашем народу: јунаци полазе, добро наоружани, у лов на скакавце. Палавестра је начинио магнетофонски запис приче, будући да је био изузетно задовољан казивачевом вештином приповедања. Међутим, када је запис преслушан, утврђено је да кључна сцена: када скакавац стаје воћи на груди, када један од „јунака“ потеже кубуру (или пушку) и убија скакавца, када после успешно окончане акције задовољно задева оружје за пас — *нема никаквог звука, ниједне изговорене речи*. Битан део приче казивач је одглумио. То је, штавише, учинио тако вешто да је то, у први мах, промакло и

професионалцу, који усмену реч не слуша и не прима као „обичан“ слушалац и посматрач. У овом случају, казивање приче о борби против скакаваца уистину личи на малу позоришну представу. Тај случај нас опомиње и на друге, њему сродне. Присећамо се добрих козера, добрих причалаца разних догађаја, шала и вицева посебно. У питању су вешти људи који током причања прилагођавају глас ситуацији, прилагођавају казивање тзв. локалном колориту (говор Пироћанца, или Босанца, или Србијанца, Нишлије итд.). Све је пропраћено богатом мимиком и гестом. Вешти причаоци и те како се прилагођавају друштву у коме се налазе. Без омашке они брзо успевају да нађу прави тон, тему казивања. Управо оно што ту, присутну групу слушалаца у томе тренутку понајвише интересује.

Међутим, епска усмена песма нагони на озбиљније размишљање. Није мали број песама у којима се не осећа потка која иницира извођачку уметност. Сматрам да проблем лежи у својеврсној различитости епских песама. Постоје, поједностављено речено, три основна типа епских јуначких песама (у овоме часу њих узимам за предмет анализе, нејуначким епским песмама се у даљем тексту нећу бавити). Прва два припадају основном хроничарском типу. Хроничарску песму може испевати и у одређеној прилици казивати или певати тренутно „заинтересован аматер“. Није професионални певач, чак ни стваралац који одређени чин понавља у животу. Једноставно речено, изванредан догађај је човека узбудио (смрт блиског сродника, подвиг блиског сродника итд.). Он осећа потребу, тада и практично никада више, да у одређеном шаблону, поштујући знање му каноне и конвенције — испева епску песму хроничку. Тај тип песама има карактер и смисао новинских вести. Други тип епских хроничарских песама представљају оне које сачини „месни хроничар“. То је човек који живи у одређеној средини, чији су сви интереси везани за ту средину, а себе сматра позваним и прозваним да забележи усменом речју све што је важно за хроничку његовог места, за хроничку житеља тога места (или тога краја). Сматра да је задужен да прати и да устихује све догађаје „памћења вредне“. И у овом случају ствара се својеврсна новинска хроника. И његово казивање (или певање) слуша се као усмена хроника, усмене новине, а не као усмено стваралаштво. Ова два типа се међусобно разликују. У првом случају, заинтересовани, дакле субјективни појединац задржава се претерано дуго и на сасвим безначајним детаљима. Значајним искључиво за њега самога, за његову породицу, или за мали, одређени и омеђени круг људи. У другом случају „месни хроничар“ покушава да буде релативно објективан посматрач који добро зна „стварне“ вредности неких догађаја и појава, па им у том смислу придаје и одговарајући значај: посвећује одређен број стихова.

Постоји, на крају, трећи тип јуначких епских песама. Ствараоци и преносиоци овог типа су професионални певачи, односно казивачи. Путују од места до места, од жупе до жупе, од државе до државе, чак. Посећују различите културне средине, а природе њиховога посла, односно начин на који обезбеђују основну егзистенцију, приморава их да се добро потруде да свуда буду добро примљени, угошћени и награђени. Улога им је двострука. Они преносе најважније локалне, „месне вести“ из крајева, из области из којих долазе. То саопштавају укратко, без посебних детаља. Они нису „новински дописници“ из одређених места, већ пре уредници рубрика „унутрашња политика“, „спољна политика“. За њих је чињенично превасходно важан догађај, Имена учесника, имена актера, тако важна за „месне хронике“ (за јуначке епске хроничарске песме првога и другог типа) — за њих су без значаја, или готово без значаја. Они, као врсни професионалци, тачно знају шта може њихове слушаоце да заинтересује као вест из удаљеног и мало познатог или чак непознатог краја. Међутим, они саопштавају и песме другачијег типа, песме из којих се учи општи кодекс понашања, систем друштвених вредности. Није нимало случајно што на репертоару професионалних певача и казивача преовлађују песме о женидбама и двобојима.

Обично се сматра да су имена учесника у женидби неког јунака — анахронична, произвољна. То се може сагледати и из другог угла. Професионални певач интелигентно окупља на једно место *главне јунаке* појединих већих области. Низ личности у песмама о женидби јунака нема одговарајућу функцију у самој песми, али његово препознатљиво име обавља своју улогу. Помаже да се успостави први приснији контакт са слушаоцима. Неопходно је да они *одмах* запазе омиљеног јунака свога краја и познате им јунаке суседних области — окупљене у сватовима нечијим. Некада је учествовање у сватовима обично статирање; некада, пак, много више од тога. Није искључено да су певачи, зависно од ситуације, од средине у којој су тренутно, мењали личности свата-помагача. У једном случају то је био Марко Краљевић, у другом Милош Војновић, у трећем Реља Крилатица итд.

У песмама професионалних певача и казивача постоје елементи и драме и позоришта. У епским јуначким песмама трећег типа појављују се типске личности, одређеног карактера и одређене функције. Њихова појава, чак и сама номинација на почетку песме, унапред припрема обавештење слушаоце односно гледаоце на будући ток догађаја у песми, на тип заплета, на тип расплета итд. Имена јунака као што су Краљевић Марко, Берзез-лез Алија, Старина Новак, Црни Арапин, Смиљанић Илија, Мујо од Удбине, Будалина Тале — апсолутно упозоравају на тип и карактер песме. Те личности јуначких епских песама могле би се посматрати са тачке гледишта *commedia dell'arte*.

Проучаваоци усменог стваралаштва, посебно усмене епске песме, склони су да тврде како у песмама (епским, јуначким) готово нема описа природе. То суштински није тачно. Треба имати на уму да постоји „природни декор“, природна сценографија — простор у коме се налазе и певач, односно казивач, и гледаоци-слушаоци. Нема разлога да се описује планина ако је она већ део природне сценографије. Био бих чак склон да тврдим да подробније описе природе срећемо, по правилу, у песмама које су записане у крају у коме је природна сцена потпуно различита од сценографије коју захтева песма. Јахање кроз планину, кроз шуму, мора се назначити ако су гледаоци-слушаоци из равничарских крајева и када је природна сценографија лишена и планина и шума. Дути и лепи описи Дурмитора под снегом или Скадра на Бојани (*Женидба краља Вукашина* — коју је записао Стојан хајдук) тиме су узроковани.

Певач, односно казивач, користи и те како вешто звучне ефекте. У песми *Сестра Леке Капетана* Старац Милија је спровео врло доследну дееспизацију главног јунака. Покушао је да покаже како изгледају и како се понашају борци навикли да оружјем успостављају комуникацију — када су, стицајем околности, принуђени да привремено одложе оружје и да покушају да успоставе другачији контакт. Исто то учинио је Иво Андрић са својим Алијом Берзелезом. Дакле, јунаци пред којима стрепи непријатељ, њих тројица: Марко, Реља и Милош су на окупу. Оружје је одложено. Дошли су да просе девојку. У жељи да то проба што лакше, они сами стварају апсурдну ситуацију. Девојку просе сва тројица и веле да им је свеједно кога ће она изабрати. Заправо, они су у неугодној ситуацији, у околностима на које нису свикли. Плашећи се да не испадну смешни (увек присутан и битан човеков страх), они већ у полазашту стварају бесмислену ситуацију. Како треба да се понаша девојка коју просе просци којима није стало ко ће је коначно испросити! Долази час сусрета са девојком, с Лекином сестром. Она је чувена лепотица Роса. О њеној лепоти се прича као о чуду невиђеном. А све што је невиђено, незнано, у нама изазива и подозрење, и nelaгодност, и страх. И невиђена лепота ступа на сцену:

*Стаде звука висока чардака,
Зазвечаше ситни басамаци,
Потковице ситне на папучам...*

То је звучни увод у трагедију која се приближава. Јунаци се осећају понижени, беспомоћни, смешни. Застиде се и од лепотице Росанде и од њеног брата. Осећају се смешним у сопственим очима. То неко мора да плати. Росандино охолост одбијање просидбе (а и она ужива у понижењу и понижавању познатих меџанција) само је повод, али не и узрок Марковог поступка.

Занимљиво је да се вербално наглашавање звучних ефеката налази у драмама насталим у временима када сценотрафије и свега што уз њу иде готово није ни било. Тако, на пример, и одређене функционалне описе природе и напомињање звучних ефеката срећемо и у драмама Шекспировим.

Уомена епока јуначка песма обилује дидаскалијама. Певаче-ве напомене да је јунак гневан, срдит, или да је јунаку нешто „врло жао било“, да је јунак што љутило рекао — све су то елементи из категорије дидаскалија. У песмама постоји и из драма познати нам *повереник*, лице које својим постојањем, својим присуством на сцени омогућује природност монолога. Додао бих да и слушаоци-гледаоци преузимају на себе улогу повереника.

Казивач, односно певач, изводи пред гледаоцима-слушаоцима праву малу монодраму користећи при том све расположиве позоришне ефекте: звучне, сценичне. Зналачки се на кључним местима прави дужа пауза како би се напетост повећала. Од почетка до краја песме, казивач, односно певач смишљено буди, задржава и повећава пажњу гледалаца-слушалаца. Уводним стиховима не тежи се само ни својеврсној инвокацији, призивању божанстава и муза („Боже мили . . . „Фала Богу, фала јединоме“), већ је то и проверен позив на окупљање слушалаца-гледалаца. Епско понављање разлога сукоба (препричавање садржаја добијеног писма или поруке, препричавање сопствене одлуке) једном, па другом, некада и трећем лицу у песми, има за циљ да новоприспеле или касније успеле слушаоце уведе у ток збивања. Управо таквом једном случају и сам сам био сведок. У зависности од врсте „публике“, од њеног узраста, од мешовитости њеног састава зависи и да ли ће се више постора посветити јуначком меџдану, јуначкоме надметању, или, пак, опису јунаковога оде-ла, девојачке лепоте. И о коњу и оружју певач ће проговорити више и боље када види (или зна) да пред собом има слушаоце који се у то разумеју и то воле.

Епска јуначка песма и по структури и по ликовима и по начину (релативно слободном) на који се она развија и приводи крају — најближа је већ поменутој *commedia dell'arte*. И казивач, односно певач, и његови слушаоци-гледаоци више су склони постојању типских јунака који унапред одређују природу сукоба и иницирају његово разрешење. Уосталом, и сам тренутак у коме се епска јуначка песма изводи захтева или бар сугерира такав приступ. Међутим, има случајева као што је Милијина песма о Бановићу Страхини — кад певач током песме гради психолошки лик главног јунака, а у потребној мери и епизодних личности (стари дервиш, Јут Богдан, Влах Алија, љуба Анђелија). Међутим, овакав поступак захтева од слушалаца-гледалаца изузетну концентрацију, а и изграђенију „слушалачку културу“. Мислим да треба да захвалимо искључиво Вуку Караџићу што је тако нешто уопште допрло до нас. То једноставно, као и многи модерни

позоришни комади, није одрживо на репертоару. Са таквом песмом Старац Милија би тешко пролазио. (То што је *Бановић Страхиња* временом стекао популарност коју има и данас — сплет је различитих околности. Међутим, пре свега је ту реч о наводној племенитости бановој. А управо то поједностављено сагледавање и Бановић Страхиње и сплета збивања показује да ни ново време није имало истанчанијег слуха за сву сложеност Милијиног дела).

На крају бих још додао да не мислим да је много срећно повезивати појмове драма и позориште с појмом *драматичност*. Елементи драме и позоришта налажени су по том принципу у групама песама које прате различите обреде: коледарске песме, лазаричке, додолске, свадбене, тужбалице. Елементи драме и позоришта налажени су и у некојим данас дечјим друштвеним играма: „Трговац и пчеле“, „Паун“. Указивано је на драматичност радње или на сукоб који има драмске одлике, на дијалоге који су драмски. То се не чини прихватљивим. На тај начин се може говорити, на пример, како је нека слика својеврсна драма („Сплав Медуза“ Жерикоа) или, пак, особена литература (Да Винчијева „Света породица“ или „Мона Лиза“). Реч је суштински о атрибуту субјекта, а не о субјекту самоме. Постојање дијалога никако не значи да пред собом имамо драмски текст, мада се драмски текст, по правилу, заснива на дијалогу. Исто тако, постојање драмског сукоба не значи да пред собом имамо драму, иако драма мора бити заснована на својеврсном драмском сукобу.

На питање постављено на почетку овога текста: постоји ли уопште народна драма и народни театар — лично бих одговорио негативно. При томе подразумевам народну драму и народно позориште који би проистихали из усменог стваралаштва. Пучко, пак, позориште (у које спада и театар сенки и театар лутака итд.) несумњиво постоји. Сматрам да није било разлога да се народна драма и народно позориште посебно развијају, јер су суштински били саставни део усменог стваралаштва. И усмени прозни исказ и усмена епска јуначка песма јесу својеврсне монодраме, са свим пратећим и неопходним одликама монодраме. Између драме и позоришта и усменог стваралаштва постоји дубока унутрашња повезаност. Једнаке су синкретичке структуре, једнакота односа према гледаоцима-слушаоцима, односно слушаоцима-гледаоцима. И у једном и у другом случају тежило се да врхунска остварења не буду ни једносмерна нити поједностављена имитација живота, већ да се њима створи нов, паралелни живот.

*Nenad Ljubinković*ELEMENTS OF DRAMA AND THEATER AS A COMPONENT PART OF
THE ORAL CREATIVITY

Summary

There exists a deep internal relationship between drama and the theater, at the one hand, and the oral creativity, on the other. The syncretic structures are equal (the combination of the sound of voice, music, pantomime, gesture, scenography, costume designing and the like) of the general equal relationship towards audiences — spectators and listeners. The oral prosaic expressing and the oral heroic epic poem are special kind of monodrama too.

In telling, namely singing of epic heroic poems, there exist two scenographies, namely, the natural one (i. e. the one in which the singer, the narrator, and the listeners too find their places), and the one from the poem itself. When they do not coincide, the singer—narrator points out to the listeners that there is another, namely different scenography.

In the telling, i. e. singing of the epic heroic poems sound effects too are applied in a rather skilful way (just as in case of Shakespeare, after all).

The oral epic heroic poem is based on the characters who rather strongly remind one to the heroes of the *commedia dell' arte*. These are, namely, standardized characters.

An interesting characteristic of the epic heroic poems is the fact that in some specific poems the heroes appear who are from different times. This is neither an anachronism nor the lack of knowledge of history. Quite simply, the singer, the narrator, the professional, try hard that every listener-spectator recognizes at once the greatest hero from his region. In other words, this is a necessary step in order to establish the closeness between the narrator and the listeners.

УСМЕНА НАРОДНА РЕЖИЈА

— Народни редитељ у усменој народној театрологији —

Феномен режије и порекло улоге редитеља треба тражити у богатој традицији фолклорног позоришта балканских народа. Пред истраживачем се отвара широко поље интердисциплинарних метода усмене народне театрологије и савремене етнологије. Само упоредним истраживањима наука о позоришту доћи ће до сазнања о феномену постанка усмене народне режије и улоге народног редитеља у усменој народној театрологији.

Тамо где је неки јавни *призор* или *сцена*, *драмска радња* или *сценска акција*, ту би морао бити и *представљач*, назовимо га условно *глумац*, *актер*, *актант* (учесник у радњи). Тамо где је *представљач* (извођач радње), ту је и *посматрач*, *гледалац*, *слушалац*, *публика*, *аудиторијум*. Смемо ли закључити да тамо где су *представљач* и *посматрач*, логично би морао бити и *приређивач*, *редитељ призора*, *радње*, *акције*? Режију дакако може остварити и сам извођач као својеврсну усмену режију или „само-режију“, може то чинити у сарадњи с другим учесницима у призору или чак са посматрачима, дакле публиком. Значи, *режија* и *редитељ* иманентно постоје у свеколикој историји представе, од ритуала до модерне интегралне сценске уметничке представе. Прихватићемо радо мисао редитеља Владимира Милчина¹ да је *режија старија од литературе*, као што су *врачеви старији од песника*. Порекло режије би се теоретски могло истраживати у „*детинству човечанства*“, у праисторији. Митови, ритуали, обреди, као и сви облици друштвених асоцијација у којима „човек кроз вишак рада“, „ослобођен од борбе за опстанак“, у слободи, покушава да остварује стваралаштво на подручју лепог, у тој синкретичкој „зори света“, јавља се „*прарежија*“ као облик организовања, припремања, извођења, речју, *припредставе*. Овде

¹ Наш разговор с Владимиром Милчином, *Режијата постара од литературе*, „Театарски гласник“, бр. 23, новембар, 1983, 6.

нисмо у могућности да расправљамо о „палеолитском редитељу” већ због саме чињенице, што нам је циљ да се осврнемо на порекло и улогу редитеља у уоменој народној театрологији југословенских позоришних култура, као претечи модерне режије.

Порекло појма „позориште” — „казалиште” — „гледалиште” — „театар”

Застанемо, за час, код старословенске речи *позориште*. Она означава „место за извршење смртне казне; место на којем се збива нека радња, најчешће глума (...) Позоришних манифестација морало је бити у Србији још од XIII века. О томе сведочи богата терминологија у српским књижевним и црквено-правним споменицима, којом се глумац изједначаје с мимом, скомрахом и шпилманом. Карактер позоришта имале су и народне игре под маскама (краљице, лазарице, коледа и друге). У средњем веку било је позоришних манифестација у виду пучког театра, на улицама, трговима или отвореним пољима.”²

У својој *Грађи за историју Српског народног позоришта у Београду* (1884) Борђе Малетић је записао:

„Глумци се спомињу још у нашим старим рукописима. (...) У Влаха се задржала наша стара реч 'глума' и значи ш а л а. По овоме глумац по свој прилици звао се некад онај, који је представљао само шаливе улоге. Отуда још и данас наш народ зове глумцем оно лице које смешно обучено с плоском у руци окићеном овакојаким за невесту даровима) проводи шалу у сватовима.”³

Песник Лаза Костић, и сам драмски писац и заљубљеник у Талију, написао је 1893. а објавио 1894. у новосадском листу „Позориште“, у броју 2, текст *О народном глумовању*:

„Него ја хоћу да ти покажем некоје појаве *самониклог* народног театра што их изводи прости, *неписмени народ*, који није никада видео умјетне позорнице ни чуо за глумце вјештаке. (...)”

Стога сам ја навијек слутио да у нашем народу мора бити појава самоникле драмске умјетности, а знао сам да ни један европски народ нема у својој неписаној књижевности тако богате грађе за драмску обраду колико је у већ прикупљеном умном благу нашега народа. Домишљао сам се да је можда у најстаријим незнабожашким народним обичајима прва клица драмског живота. Чини ми се да је у коледама, краљицама, ладалицама и додолама исти замет што га испитивачи старина налазе за јелин-

² *Нова енциклопедија у боји*, Larousse II, Вук Караџић, Београд, 1978, 1411—1412.

³ Малетић, *Грађа за историју Српског народног позоришта*, у Београду, Издање Чупићеве задужбине, XXII, 1884, 1.

оку драму у свештеним обредима мисирског Озириса, у фригијској Кибели—Атис и Адонису, што се у Грка развило из обичаја 'Кабирске смрти' у занос око Диониса."⁴

Костићев оглед о народној глуми треба узети као постојећи текст чије песничко надахнуће, али и духовита запажања значе датум у југословенској народној театрологији и занимању позоришне науке за феномен изворне народне глуме и усмене режије. Лаза Костић, који ће се и сам занимати за проблеме сценског постављања, у свом есеју не помиње народног редитеља.

Истраживање еволуције народног позоришта од изворних облика до фолклорних аспеката и рецидива једног узбудљивог руралног театра на Балкану осветљено је с нешто више светлости у чланку Анбелка Штимца, глумца и редитеља, рођеног у винковачком котару, у селу Слаковци, 1909. Штимац је „похађао Reinhardtov семинар у Бечу“, а као драмски уметник делује у низу југословенских позоришта. Његов текст је под насловом *Балканске театарске могућности* најпре објављен у октобарском броју 1937. године у ревији »Les Nouveaux Balkans«, а две године потом и у „Позоришном листу“, у два наставка, у Скопљу, 1939. А. Штимац истиче:

„Важност театра у политичком и културном животу једног народа не треба нарочито доказивати. (...)

Театар кроз своју историју, која је готово исто толико стара као и историја човечанства, доказао је своју неминовност и пуно право на опстанак. Он је постао једна од најважнијих компоненти културне историје и није ни најмање криво мерило ако се код културног нивоа једног народа, једне епохе, узме театар као мерило првог реда и одлучујућег значаја. (...)

Културни историци Балкана могу поносно да ступе пред критички форум својих колега, јер је Балкан у развоју театра одиграо једну од најважнијих рола. Без театра старе Хеладе не може се историја театра ни замислити, јер Балкан је својевремено био онај део света који је и обзиром на театар био његов центар. (...) Сам народ је далеко пре професионалних уметника покушао да испуни ту празнину и село поседује — независно од културних центара — своје националне песме, плесове, па шта више и театарске изведбе. (Обреди приликом смрти, венчања, црквени празници, народна проштења, кола, итд.)“⁵

У чланку *Порекло глуме на балканском тлу* др Ранко Младеновић подсећа да је изрека: Какво позориште, такав народ, византијског порекла. Анализирајући порекло појма *глума*, он износи лингвистичке аргументе за разумевање значења те речи:

⁴ Л. Костић, *Одабрана дела* II, Матица српска, Нови Сад 1972, 364, 368.

⁵ А. Штимац, *Балканске театарске могућности*, „Позоришни лист“, год. I, бр. 2, Скопље, 15. септембар 1939, 11—14.

„Реч 'глума' код древних Словена првенствено је значила рибу или ветар, или стихијску појаву. Ова реч је мењала свој смисао. Час је означавала онога који нагрђује своје лице, час онога ко је наг, час бистрог, час глупог, час бесрамног човека, а покатакада издајницу. По Даљовој енциклопедији, 'глумити' значи забавити и правити потомех. По једном другом тумачењу онај који глуми — он је обмањивач. Стварно, у прво словенско доба реч 'глума' одговара речи *impudicitii*, тј. значи бесрамност, а 'глумилиште', односно 'глумитељ' значи сценикос.

По нашем доласку на Балкан, већ се формира детаљније значење ове речи. 'Глумити се' значи заносити се нечим, или шегачити с нечим (*burlare*). По једној крмчији* значи и — саблажњавати. У Белостељчевом зборнику, реч 'глумпак' значи бити заблени, а 'глумачити' одговара речи *gesticolare*. Реч 'глумац' односно бити 'глумствен', потиче из прасловенског корена 'глум'; код Чеха *хлума*, а у индоевропској основи *гхлем*.“⁶

Младеновић даље указује на изворе појма *глума*:

„У једној нашој старој повељи (XVI век), помиње се глумачка дружба, која о празницима развеселава госте у кући. У другом једном рукопису помињу се 'глумци и мими', такође у истом смислу. У једном старом запису тумачи се смисао глумачког заната као нечасног. У новије доба, код Вука (Караџића) наводи се пример 'онога који се прикрада ложници, где спавају младенци, до прозора и слуша' — те се зове глумац или прислушник. Што се тиче музичара, односно оних који свирају, они се у једном нашем средњовековном документу називају: праскалници, а играч — плесец.

Према свему, у глумцу се увек наслеђивао извесни стихијски инстинкт, тајанствена професија, која је била баук за дневни свет, и изван социјалног колосека. Управо враџбина.“⁷

Ни у Младеновићевом осврту нема ни помена о усменој режији нити о редитељу у усменој народној театрологији. Упооређујући глумца с врачом, он се приближава Милчиновом мишљењу да је „врач старији од песника“.

У својој књизи *Позориште код Срба* (1939), Светислав Шумаревић мисли супротно Младеновићу:

„Покушај да се преко речи 'глумац' и Вука Караџића докаже постојање позоришта у Срба још од старина у средњем веку, по свему изгледа, није успео. Оно Вуково објашњење о *глумцу* у Дубровнику, презимену Глумац неких официра из Славоније и надимку глумац 'једном човјеку у Тршићу', уопште је једно од

* *Крмчија*, зборник црквених закона, по којима се и данас управља (крми) црквени живот источноправославних Словена. Напомена аутора.

⁶ Р. Младеновић, *Порекло глуме на балканском тлу*, XX век, октобар 1938, Београд, 410.

⁷ Р. Младеновић, *нав. дело*, 411.

необјашњивих објашњења каквих има и код Вука (Караџића). Што се опет по Вуку (Караџићу), онај сеоски шаљивчина и свадбени буклијаш 'прикрадао прве ноћи ложници младенаца', и то не значи да је остало од позоришта, јер таквих позоришних улога у вези са истинском свадбом није никад било. Бура Даничић, који се такође понекад потрпне, није ништа 'позоришно' рекао са оним селом Глумач из ужичког краја.⁸

Па ипак, да позориште постоји у свакодневном животу, наводи нешто пре тога управо сам Шумаревић. Он заправо цитира доказ Константина Јиричека о „позоришту суровости“:

„Српски монах Теодосије прича како је Стрез* у своме граду Просеку начинио дрвено 'позориште', на коме је пијанчећи осуђивао људе на смрт, те их је одмах с позоришта дао стрмоглавити у таласе Вардара, који дубоко доле протичу: 'веселије је јего смрт бјеше човјеча'.“⁹

Разумевању порекла етничког театра у југословенским позоришним традицијама, његове еволуције и лингвистичке аргументације о његовом стварном постојању (ако постоје речи, постоје и дела, ако постоје дела, постоје и творци тих дела) доприноси студија *Старо позориште код Срба* др Мираша Кићовића. Своју компаративну студију Кићовић започиње питањем: да ли је позоришна уметност имала какве везе са српском прошлошћу? Аутор одмах износи тезу: „код Срба, исто онако као код Руса, позориште се није развијало из религиозног култа, као код других народа, рецимо код Грка и Француза“. Своје компаративно излагање Кићовић поткрепљује анализом *црквене игре*, затим излаже погледе на *народну драмску игру*, за нас од највећег интереса, даје лексичку анализу појмова *позор* и *позориште*, а у четвртом одељку свога аналитичког огледа анализује реч *гумац* пишући и о другим забављачима, затим *изразе за радњу, позоришну терминологију и српске изворе* и напokon се осврће на *друштвени положај средњовековних забављача*. Овде ћемо, сажето, колико је то могућно, реинтерпретирати Кићовићев текст *О старом позоришту код Срба*. Напомињемо да ова мала студија садржи преко 180 референција и да је њена научно-теоријска аргументација примерна у југословенској науци о театру.

Фреска „Ругање Христу“ у Старом Нагоричину, код Куманова, може се узети као пример илустровања театарских елемената у нас још почетком XIV века. На тој фресци „су играчи са дугачким рукавима свакако пренесени из неке драмске инсцена-

⁸ С. Шумаревић, *Позориште код Срба*, Београд, Луча, библиотека Задруге професорског друштва, 1939, 67—68.

* Стерз, севастократор, брат бугарског цара Бориса. Владао делом Македоније. У савезу с Бугарима и Латинима. Убијен после преговора са Савом Немањићем, почетком XIII века. Напомена аутора.

⁹ К. Јиричек, *Историја Срба*, књига прва, Београд, 1922, 213—214, (Цитирано по Шумаревићу).

ције”) писао је Светозар Радојчић. Кићовић подсећа на његову студију *Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину*.¹⁰

„А да је код Срба још у далекој старини било развијено осећање за драмско изражавање доказ је до данас очувано обиле драмских елемената у њиховим народним играма, од којих су неке прехришћанског карактера. Те су игре разноврсне, почињући од малих сцена, познатих под именом друштвених игара са радњом за више лица и са кратким говорним делом, па, прелазећи на мимичке орске игре, које су праћене инструменталном и вокалном музиком и говорним дијалогом и које су у себи садржавале елементе готово за све родове уметничке драме — за мимодраму, оперу, оперу-балет, оперету и комад с певањем и играњем — и завршавајући обичајним орским играма о свадбама и празницима (о Божићу, Богојављењу, Св. Јовану, Лазаревој суботи, Ускрсу, Бурбевдану, Духовима, Ивандану и др.), које би, опет, биле у вези са *сценском и режијском страном уметности* (подвукао Р. Л.) — из чега се може видети да српски народни обичаји (...) имају елемената који су понекад читаве мале драмске творевине.”¹¹

Кићовић даље указује на старословенско порекло речи *позор* и *позориште*. „Обе се ове речи налазе у најстаријим старословенским и српкословенским споменицима. ‘Позор’ долази од глагола ‘позрети’, а значи видети, угледати, погледати, и спада у оне речи које представљају словенско благо и које су у време од IX до XI века биле познате сваком Словену. (...)”

Упоредо са ‘позором’ спомиње се и ‘позориште’. Реч је постала од ‘позоръ’ наставком — иште, који је, што је за нас врло значајно, у старословенском језику означавао место на коме се нешто налази или се налазило. Да ли је ‘позориште’ као и ‘позор’ народна реч или је књижевна творевина према грчком *θεατρον*. В. Вондрак је убраја међу речи које су у старословенском језику постале наставком — иште, као што су црквиште и прибежиште. С. Куљбакин је уноси међу оне општепознате словенске речи од IX до XI века. Мени изгледа да може бити и народна реч и да је народ из онога истога разлога из којег је створио ‘игриште’ да означи место на коме је изводио игру могао створити и ‘позориште’ да означи место на коме је изводио ‘позор’. (...) У оба случаја је речју ‘позориште’ преведена грчка

¹⁰ С. Радојчић, *Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину*, Загреб, 1939, 16—18. (Цитирано по Кићовићу).

¹¹ М. Кићовић, *Старо позориште код Срба*, (Саопштено на XVIII седници Института 5. IV 1948), Зборник радова, књ. X, Институт за проучавање књижевности, књ. 1, Српска академија наука, Београд 1951, 11. Кићовић наводи изворник за своју тврдњу: Даница С. Јанковић, *Драмски елементи у нашим народним играма*, Гласник Етнографског музеја у Београду XV, 75—93.

реч 'θέατρον' гледалиште, позориште, глумиште, и означава место за извршење смртне казне".¹²

Кићовић закључује свој оглед кратким освртом на друштвени положај средњовековних забављача истичући да је народ глумца волео, великаши га користили за своја задовољства, а црква га прогонила.

Историчар уметности Светозар Радојчић у свом студијском огледу *Од Дионисија до литургијске драме* бележи:

„Први почеци драмске уметности били су везани за прастаре културне обичаје. Трагови тих култова сачували су се и у нашој земљи. Године 1954. штампао је Милоје Васић једну од најлепших студија своје старости: *Дионисос и наш фолклор*;¹³ у њој је он зашао у основне проблеме постанка европске драмске уметности, показујући како се дубљим испитивањем наших такозваних народних обичаја може да допре до грчких утицаја у нашој земљи. Исте екстатичне игре које се славе с пролећа — и данас — у Тесалији, Епиру и Македонији и за које се већ утврдило да воде порекло од оргија у част бога Диониса — исте игре изводе се и у северној Србији, на Духове, у Дубокој, у једном селу између Голупца и Мајданпека. М. Васић мисли да тај култ у нашем Подунављу живи од јонске колонизације”.¹⁴

Усмена режија у историјама југословенских позоришних култура

Да би се могла разумети еволуција феномена режије кроз време, морали бисмо заћи још дубље у историју позоришта све до античких времена, па и до древних цивилизација и преисторијских епоха. Задовољимо се податком: „најстарији траг о постојању позоришта на територији данашње Југославије сачуван се вероватно на Вису. Грчка колонија Иса, данашњи Вис, основана око 385. године пре наше ере, имала је своје позориште”.¹⁵

Да је *Антички театар на тлу Југославије* релевантна тема научноистраживачког карактера сведочи антажман Одељења за друштвене науке Матице српске у Новом Саду и Савеза археолошких друштава Југославије. Саопштења са научног скупа од 14. до 17. априла 1980. објављена су у издању Матице српске у обимном Зборнику.¹⁶ То античко залеђе и близина класичног

¹² М. Кићовић, *нав. дело*, 15—16.

¹³ М. Васић, *Дионисос и наш фолклор*, Глас САНУ CCIV 1954. (Цитирано према Радојчићу.)

¹⁴ С. Радојчић, *Од Дионисија до литургијске драме*, Белешке о позоришту и представама у нашим крајевима од Антике до XV века, Зборник Музеја позоришне уметности I, Београд 1962, 6.

¹⁵ С. Радојчић, *нав. дело*, 5.

¹⁶ *Антички театар на тлу Југославије*, Матица српска, Нови Сад 1981.

грчког, а касније и римског, па потом византијског позоришног суседства погодовала је културном развоју јужнословенских земаља. Отуда је природно што се антички театар пројектовао у различитим облицима у развоју средњовековног, народног, црквено-религијског позоришта у нашим културним традицијама.

У своме историјском уводу у проучавање сценске уметности, објављеном у књизи *Позориште*, 1964, театролог и један од најбољих савремених српских позоришних критичара Бора Глишић упозорио је на следеће:

„У науци о позоришту није се водило рачуна о појавама које бисмо назвали *народним позориштем* (подв. Р. А.). У ствари, исто тако, постоји народно позориште — као што постоји народна филозофија. Међутим, ако то имамо у виду, и наша позоришна традиција, ослањајући се на историјске записе, *траје у континуитету од осам стотина година*“¹⁷ (подв. Р. А.).

Историјар позоришта и писац најобимније *Историје српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, Боривоје С. Стојковић пише у свом обухватном делу и о аспектима нашег тзв. народног позоришта, указујући на драмско-позоришне елементе у народним играма:

„Српске народне игре, од којих неке воде порекло из дубљег средњег века и чувају понекад остатке паганских обичаја, садрже често изразите драмско-позоришне елементе, јер делују на посматраче ритмичко-динамичким, музичким и говорним ефектима уз мање или веће прикладне монолошке или дијалогске садржине и имају просту или чак нешто сложенију драмску радњу. Ове игре са српским умотворинама показују неисцрпно богатство народног духа, увек присутну стваралачку инспирацију, живу машту, кореографску инвентивност и смисао за драмске ефекте.“¹⁸

Стојковићево запажање нас наводи на помисао да бисмо корене усмене режије и улогу редитеља у усменој народној традицији могли тражити у сродној улози „усмене кореографије“ и „народног кореографа“ у нашој богатој фолклорној традицији. Занимљиво је да и дандас у приморским крајевима, нарочито у околини Дубровника, у Конављима, можемо у познатом колу „Линбо“ приметити како свирац, који свирајући седи у средини, анимира игру ритмички, али је и речима усмерава, добацујући играчима „редитељска“ упутства како да играју и шта да раде. Да ли је ово потмак усменог редитеља или је то одиста очигледан пример усмене режије која се сачувала у нашем фол-

¹⁷ Б. Глишић, *Позориште*, Историјски увод у проучавање сценске уметности, Завод за издавање уџбеника, Београд 1964, 178.

¹⁸ Б. С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, „Театрон“, Издање Музеја позоришне уметности, бр. 10—11, Београд 1977, 20.

клору? Зар је таквих примера мало у нашој етнолошкој традицији?

Хрватики повесничар позоришта Никола Батушић у својој *Повијести хрватског казалишта* (1978) бележи следеће:

„У јужном дијелу Хрватске, у Дубровнику, прибијени су и појединачни наступи забављача и дружина што бијаху чвршће везане уз дворове босанских и херцеговачких феудалаца, или административно-управну власт Дубровачке Републике. Тако се у Дубровнику о бладану св. Влаха већ од 1314. године спомињу велике забаве, игре и опходи под маскама — 'људи carboposii'. Тај ће елеменат кринке, маскирања и својеврсне пријетворбе остати надале јасно замјетљивом константом у свеколиком казалишном животу дубровачком, све до појаве талијанских глумаца комедије 'dell'arte' у XVIII ст. Опходи под кринкама, маскирани плесови, покладне поворке прерушених и обијесних младића, приватни плесови, забаве карневалских значајки и маскиране свечаности најразноврснијих облика, бијаху у Дубровнику стално и непрекидно извориште казалишног чину. (...) Захваљујући брижљивој дубровачкој администрацији, данас знамо и за новчане надокнаде путујућим глумцима, што непријеторно свједочи о њиховом професионализму, по чему се и опет овај тип казалишног израза уклапа у опћа онодобна европска кретања. Чак познајемо и два конкретна имена — 1410. год. 'шљивцију Прибињу' из дружине великаша Сандаља Хранића и 1455. некоег Мрвца, који је у Дубровнику као члан неке босанске великаше дружине зарадио 50 перпера."¹⁹

У духу ове богате традиције остало нам је дело великог Дубровчанина Марина Држића *Новела од Станца* као весела игра са елементима пучког, народног казалишта. То је комедија о сусрету села и града, једна ренесансна шала на тему иномевања и подвала, прерушавања и игре. Држићево дело помињемо као израз управо народне глуме и елемената „режије“ доконих дубровачких младића.

Батушић у својој *Повијести хрватског казалишта* не трага за коренима *народног казалишта* и његове етничке традиције у хрватском театру. Он је више заокупљен проблематиком казалишта средњег века: црквеном драмом, литургијском драмом, приказанима, сказанима, мистеријама и миракулама, као и неким аспектима световног казалишта у периоду када се оно из средњовековног развија у казалиште ренесансног раздобља. Та изузетно богата традиција хрватског казалишта и историја словеначког гледалишта јесу наше непосредне споне са историјом западноевропских култура тога времена. *Црквено позориште* наглу Југославије, и западног и источног типа, односно, католичке

¹⁹ N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978, 19—20.

и ортодоксне православне традиције, његова историја и естетика, јесу занимљива подручја истраживања у савременој науци о позоришту. О томе у југословенској театрологији постоји развијена литература. Пред истраживачем се отварају проблеми сценског приказивања, игре и режије црквеног позоришта од средњег века до савременог доба, чији су извођачки облици добро очувани у актуелној религијској традицији. Насупрот усменој *режији*, у *религијској режији* су садржани догматски канони црквене литургије и мисе, чије би позоришне и представљачке аспекте одиста вредело естетски анализовати. О томе би ваљало предузети посебна театролошко-естетичка истраживања.

Етничка традиција у словеначком гледалишту задржала се све до наших дана. Богата фолклорна традиција у сусрету са непосредним европским утицајима сачувала је своје особености све до данас. Маскараде и игре „курента“ још се изводе у народним ритуалним представама.

Слично је и у другим позоришним културама у Југославији. Пример народног позоришта у Македонији, где је жива изразито фолклорна традиција, чувају се до данас театарски облици и извођења. Горан Стефановски је на основу етничке грађе написао сценски приказ народне драме *Јане Задроза*. Режија Слободана Унковског је свој израз градила на својеврсној реконструкцији ритуала — *народне режије*. Њихово уметничко трагање за коренима савременог театра било је запажено на фестивалима: Стеријино позорје, Битеф и на Интернационалном фестивалу у Венецији (Каракас).

У својој књизи *Театрот во Македонија* — прилог кон историјата на театрот во Македонија — Ристе Стефановски бележи пример *народног театра* у старословенској „Бесовској“ игри:

„Јужни Словени су населили Балканско полуострво, у оном илирском периоду свога развоја, када су већ имали сопствену материјалну и духовну културу. Они су донели своје обичаје, своје песме, легенде, приповетке, бајке и приче, своје музичке инструменте и 'бесовске' игре.²⁰ Они су имали и своју специфичну драмску (позоришну) уметност, која се почела обогаћивати и усавршавасти у новој домовини, у новим, сасвим различитим, историјским условима, у непосредној близини других словенских култура.²¹

Закључићемо, богата народна култура, очувана духовно и материјално све до наших дана, упркос многим страдањима и ропству кроз векове, сведочи о пореклу *народног позоришта* у

²⁰ Старословенска, у суштини општесловенска, реч БЕС значи: нечастиви дух, баво. Од тога произлази појам *бесовске игре* који означава баволске игре; игре нечастивих духова. (Цитирано по Стефановском).

²¹ Р. Стефановски, *Театрот во Македонија* — прилог кон историјата на театрот во Македонија, Македонска књига, Скопје 1976, 21.

етничкој традицији, о народном глумцу и усменој режији у народној театрологији. И као што пише Мираш Кићовић у свом вредном спису *Старо позориште код Срба*:

„Главни носилац старог српског позоришта био је глумац, чије је значење у средњем веку било широко: он је мим, шпилман, окомрах, играч, свирач, плесач, гудац, — вештак ваљда за све, нешто слично ономе што је код Немаца био шпилман, код Француза жонглер и код Руса скоморох. Глумци су са поменутиим страним вештацима слични и по томе што су били народни играчи и сватовски забављачи, и као такви иступали на свадбама и народним свечаностима; што их је црква сматрала за грешнике и њихову забаву прогонила и што су у друштвеном погледу стојали на једном од најнижих места. Њихове пак представе нису нам се очувале, вероватно из разлога из кога се нису очувале ни представе византијског мима, које су биле без нечета сталнога и имале одређену основу само извесну основу, коју је мим према свом дару и машти испуњавао, што је било један од разлога да византијско позориште не допре до нас. Сличан је разлог могао бити да до нас не допре ни старо глумчево позориште. Али, без обзира на то, исто онако као што Руси своје скоморохе сматрају за прве носиоце позоришне уметности у старој Русији²² и као што Французи донекле спомињу жонглера у вези са постанком свога позоришта,²³ тако и Срби морају узети средњовековног глумца за првога и главнога носиоца позоришне уметности.“²⁴

Савремено српско позориште је од средњовековнога позоришта наследило његово име, глумца и терминологију, с правом и доказом истиче др Мираш Кићовић.

Овде желимо поменути још неке театролошке изворе као прилог историји наше театарске терминологије. Читаоцу скрећемо пажњу на оглед Велимира Михајловића *О „позорју“ лингвистички*, у коме аутор износи узбудљив податак о театрализацији овакодневног живота и злоупотреби позоришта у средњем веку:

„Наиме, позната је чињеница да су се у средњем веку у Европи највише играла дела из Новог завета, у којима је представљена црно-бела ситуација: с једне стране, страдајући Христос, а с друге, његови мучитељи. У Дубровнику су се овакве драме врло често приказивале, а Христоса је играо осуђеник на смрт, коме су заправо на сцени ломили руке, ноге, пробадали га копљима и сл.“²⁵

²² J. Гривалд, *Три века московской сцени*, Москва, 1949, 13—19. (Цитирано по Кићовићу).

²³ Petit de Julleville, *Le Théâtre en France*, Paris 1923, 2—3. (Цитирано по Кићовићу).

²⁴ М. Кићовић, *нав. дело*, 31—32.

²⁵ В. Михайловић, *О „позорју“ лингвистички*, Сцена 2, 1979, 129.

Поменимо још и спис *Николе Родића о Пореклу и значењу српскохрватске речи шпилман* у коме аутор објашњава лингвистичко порекло речи истакнуте у наслову на примеру анализа одредаба и забрана који се односе на позориште у средњовековном законодавству.²⁶

Закључимо, *народна глума и усмена режија у етничком театру* и усменој *народној театрологији* намеће се као изузетан предмет истраживања у науци о позоришту.

Народни редитељ и његова улога

У свом *Српском рјечнику*²⁷, објављеном у Бечу 1818, Вук Стевановић Караџић, утемељивач нашега савременог књижевног језика и науке о народу, не помиње појмове *позориште*, *глумац*, *редитељ*. Од Вука Караџића²⁸ до Твртка Чубелића многи истраживачи *југословенске науке о народу* нуде богату литературу, чије студије постају предмет нових темељних интердисциплинарних истраживања. Југословенска етнологска наука није кроз историју у довољној мери посвећивала пажњу народној театрологији. Дело Твртка Чубелића, професора Загребачког свеучилишта, посвећено *Усменој народној реторици и театрологији* (Загреб 1970), са ауторским избором текстова и објашњењима, као и распра аутора о теми истакнутој у наслову студије, јесте темељно истраживање *феномена етничке театрологије*, за наш рад посебно значајно јер садржи дефиницију *усмене режије* и *задатак народног редитеља*.

„Усмена народна реторика и театрологија прва је књига ове врсте и оваква садржаја у науци о усменој народној књижевности. Истовремено и шире заснован да се из наше завичајне културе и баштине извуку вриједности које су скоро столећима биле запретане, а често и презрене, превиђене. Без претходника у овом послу — и посебно, овако замишљеном — без путоказа, у било којем правцу, није било лако стићи до ове мете,“²⁹ пише Твртко Чубелић у *Закључним напоменама*.

Касније ћемо се опсежније осврнути на Чубелићеву класификацију народне театрологије. Желимо да окренемо пажњу на поглавље за нас најважније у овој студији, односно расправу о *Дидаскалијама*, *Сценографији*, *Костимографији*, *Глумцу*, *Тексту* и *Редитељу* у усменој народној театрологији.

²⁶ Н. Родић, *Порекло и значење српскохрватске речи шпилман*, објављено у нашем избору посвећеном савременој театрологији у часопису „Култура“, бр. 48—49, Београд 1980, 75—78.

²⁷ В. С. Караџић, *Српски рјечник* (1818), Просвета, Београд 1969.

²⁸ В. С. Караџић, *Етнографски списи, о Црној Гори*, Просвета, Београд 1969.

²⁹ Т. Čubelić, *Usmena narodna retorika i teatralogija*, Загреб 1970, СII.

У својој студији Чубелић излаже и проблеме језика у усменој народној реторици и театрологији, значења и неке особенисти усмене народне реторике и театрологије, а на крају свога обухватног рада, јединственог у југословенској савременој театрологији, указује на изворе своје студије, одакле су преузети текстови, и напокон на стручну литературу, изабране зборнике, збирке, антологије и расправе. По обиму истраживања и резултатима које исказује, студија Твртка Чубелића *Усмена народна реторика и театрологија* представља јединствено дело за разумевања *позоришта народа*, као и феномена народне усмене режије, који су од капиталног значаја за наша истраживања *финоменологије режије*, њеног *етничког порекла и естетске еволуције*, од *народног редитеља до савременог модерног интегралног редитеља* — творца *интердисциплинарне сценске уметности*.

„У новије вријеме темељито се учврстио термин *театрологије* (грч. theatron гледалиште, логос ријеч, наука), и то у два смјера:

а) као укупност праксе, рада и остварења најразличитијих облика сценско-драмског стваралаштва на сцени пред одређеном публиком; и

б) као стручно и научно испитивање сложеност феномена сценско-драмског стваралаштва у свим његовим облицима очитовања и у свим његовим компонентама. Ту је ријеч о аутору, драматургу, режији и редитељу, глумцу и глуми, позорници и сцени, костиму, декорацији, сценском реkvизиту и техничким помагалима, маски, песми, плесу, музици, публици, критици. Као и о још многим другим пресудним факторима који живо судјелују у театролошким манифестацијама одређеног хисторијског часа и националне културе.“³⁰

Као и аутору, и нама се одиста чини да је предмету и циљевима савремене театрологије немогуће придавати два значења, јер „су дубоко испреплетени, повезани и истовремено присутни, па је могуће само на теоретском нивоу говорити о њиховом двојству“.

Чубелић се осврће на методологију народне театрологије и с правом констатује да „не само усмена народна књижевност у цјелини, него посебно и усмена народна реторика и театрологија остале су недовољно запажене у мору грађе, јер су биле и надаље третиране с *опћег етнолошког гледишта* као саставни дио укупне грађе о народном животу и култури“. Нама се чини да разумевање проблема народне театрологије, више него других области истраживања *феномена позоришта*, подразумева истрајан рад театролога, као и интердисциплинарна истраживања етнолога, антрополога и социолога.

³⁰ Т. Чубелић, *нав. дело*, XXV.

„За подручје усмене народне театрологије”, по Чубелићу, „откривамо драгоцјена врела у богатој театролошкој пракси у наших народа.“³¹

Овде нисмо у могућности да подробније улазимо у проблеме народне усмене реторике, те нам остаје да констатујемо како је управо и народна реторика важан конституент усмене народне театрологије.

Чубелић даље наводи аргументе о постојању аутентичне драмске фактуре која потврђује *изворно народно драмско стваралаштво* са свим битним *драматуршким и театролошким обележјима*. Природно, у богатој традицији народног живота и народне културе јављају се многе прилике за остваривање разних послова и дела, обичаја и обреда, ритуала и народних игара у којима суделује велик број учесника. У наставку анализе структурне законитости усмене народне драме, Чубелић указује на концепцију сценског простора, и битно нас приближава функцији *усмене режије*, коју остварује *народни редитељ*, најчешће, „неко коме је неко рекао како се то ради“:

„1) да се антиципира *сценски простор*, гдје ће се одвијати сценско-драмска радња пред амфитеатрално постављеном публиком;

2) да је замишљен *сценски распоред* простора, према којему распореду се појављују глумци и одвија радња;

3) да је утврђен *сценски редослијед* појаве глумаца, тока радње, искориштавања простора и испуњавања одређених улога;

4) да је већ унапријед разрађен *систем сценографије и костимографије*, који је у свему примјеран основном *драматуршко-театролошком* карактеру сценске радње.“³²

Ова класификација сценског простора очигледно подразумева присуство *народног редитеља* у конциповању, припремању и остваривању представе. Дакле, непобитно и очигледно *усмена народна режија постоји*:

„Присутан је и *стварни редатељ* (подв. Р. Л.), који распоредује, савјетује, контролира и који у свему даје коначну и до одређених граница *складну заокруженост* (подв. Р. Л.). У пракси народне драме није одлучан један конкретан човјек, али на крају превладава једна воља, једна концепција, један *драматуршко-театролошки слијед* сценске радње.

Све горе наведене компоненте театрологије изведене су из конкретних драмских текстова, из непосредног сценског збива-

³¹ Аутор наведене студије указује на свој оглед — *Присуство изворне народне театрологије у комедиографији М. Држића*, Зборник радова о Марину Држићу, уредио Јакша Равлић, Матица хрватска, Загреб 1969, 323—345.

³² Т. Čubelić, *нав. дело*, XLIV—XLV.

ња, те улазе у шири вид структурних законитости усмене народне театрологије.³³

У наставку своје студијске расправе Чубелић истиче да је „народни театар остао по страни од великих економских и културних центара. Живео је и постојао у сеоском и сељачком амбијенту, а трајао је с народном пјесмом и приповијетком од најстаријих времена.

Захваљујући карактеристичним погледима на културу и народно усмено стваралаштво, усмена народна театрологија није откривена истовремено с пјесмом и с приповијетком. Иако и о њој постоје подаци из ранијих стољећа, пуна пажња и интерес посвећени су јој у нашим данима.

До наших дана изворни народни театар стигао је само као торзо значајног, у нечему и бизарног сценског стваралаштва.

Потпуно је оправдано да се у токове театрологије зацрта и до сада непознати ток народног театра заснованог на феномену изворног народног драмског стваралаштва.³⁴

Можемо закључити да народни театар, народна глума у њему и усмена режија живе у вековној традицији југословенских народа као својеврстан пример етничког амбијенталног позоришта. То народно позориште се остварује у свакодневном животу, па се, природно, о њему мора говорити са оног естетски и социолошки условљеног становишта које подразумева иманентни театар у свакодневици, глуму као облик комуникације и режију као процес остваривања естетске комуникације међу људима.

Додајмо да народно позориште као облик народне уметности живи у својим многобројним рецидивима, не само у југословенских народних култура већ и свуда на Балкану, где су тако витални токови етничке уметности и обнова фолклорне традиције.

Дидаскалије, сценографија, костимографија, глумац, текст и редитељ у усменој народној театрологији

Извори неспоразума око театрологије у усменој народној књижевности, по Чубелићу, долазе отуда што постоје многе претрасуде и непознавање критерија за драмске текстове. Он наводи најчешћи разлог тих неспоразума: сложеност драмског извођења.

Овоме Чубелић додаје предрасуду просветитељско-интелектуалистичког односа који је онемогућавао сагледавање овог феномена у свој његовој свестраности. Зато предлаже да аналитички сагледамо „те критерије у неизоставним појавама које увијек

³³ Т. Чубелић, *нав. дело*, XLV.

³⁴ Т. Чубелић, *нав. дело*, XLVIII.

праће драматуршки и театролошки вид одређених текстова те стварно увјетују и конституирају могућност њихова сценског извођења (остваривања усмене режије — прим. Р. Л.). То су *дидаскалије, сценографија, костимографија, глумац, текст и редитељ*. Додајмо да сви набројани чиниоци управо конституишу режију у савременом значењу овог појма.

Овде наводимо Чубелићеву класификацију конституената усмене народне режије:

„*Дидаскал.* — *Дидаскалије* су прва и увијек присутна компонента у сценско-драмском извођењу, а садрже уводна објашњења о свему ономе што ће се на сцени збивати. То су обавијести о простору гдје ће се драмски призори изводити; затим упуте о костимима, реквизитима, понашању глумаца, па и опису публике. Нису у свим текстовима подједнаке, а понегадје су само у натјкуницама.“

Чубелић подсећа на значење појма *дидаскалија*, грчке речи која значи *наук*, *упута*, према *дидаскеин*, што значи *поучити*.

„*Дидаскалије* сусрећемо безизнимно у свим драмским текстовима: једном су то изразито наведена упутства, други пут су имплицитни у тексту. Није битно у коликом су опсегу *дидаскалије* саопћене, а нити оне конституирају драму — јер суштина ове је у нечему другом — али ми сматрамо и у усменој театрологији присуство *дидаскалија* у тексту управо његовим драматуршким усмерењем“.

У својој народној театрологији Чубелић наводи један пример народног *дидаскала* из народне драмске игре *Хајдук*:

„*Један играч обуче на се врло подеране хаљине, а око главе замота какву стару издрпану шалину. На прси привеже неколике старе коњске плоче и то су му одликовања за јунаштва, што је починио. За пас (појас Р. Л.) метне двоје дрвљаци као двије мале пушке, међу њих заћене машу (жарач, Р. Л.) мјесто јатаган и узјаше на штап, те пошто се је мало нагарио по лицу, улети у собу као поаман. Разигра коња по соби, а машом маше на све стране, као да би све посјекао.*“

Као што се види из приложеног текста, упуте су вишесмјерне: говоре и о сцени, и о костимима, и о начину глуме, а указују и на публику,“ закључује Чубелић. Додајмо, ова народна драмска *дидаскалија* очит је пример индикације за сценску радњу, па је, према томе, нацрт за једну усмену режију сценског призора народне драмске игре, драме.

„*Декор.* — *Сценографија* у усменој народној театрологији заснива се на одређеном сценском систему. Иако је у правилу врло једноставна и оскудна, она представља одређени начин и систем сценског изражавања, јер је потпуно у складу с основним карактеристикама самог театарског извођења. Смисао на-

родне уметности за декоративност овде долази до изузетног израза, као што ће то бити случај у костимизацији приликом појединих светковина или друштвених обреда, у чему је очигледан пример театрализације свакодневног живота.“

„Сцена. — Позорница и сцена увек су јасно постављене. Не постоје додуше сталне позорнице, фиксне и на једном мјесту, него постоје стални амбијенти, нпр. пред кућом, у дворишту, на сијелу и ноћним прелима у овећој соби, на теферичима и излетима, на тргу. Позорница је дакле врло покретна, с најнужнијим реквизитима. Организира се *ad hoc* и у свему је врло ородна тзв. изворној шекспирској сцени, гдје се средина сценског збивања претежно замишља и претпоставља или се само најважнијим натписом и ознаком дискретно антиципира. Стога су сценски реквизити сведени на најнужније, тек толико колико је потребно да се дочара позорница теме и збивања.

Одлучно је да се сцена организира у оваком случају извођења драмске игре: публика се постави у полукруг или круг, дакле амфитеатрално, сценски се простор одреди и обиљежи пред публиком, а глумци из позадине иступају пред гледаоце и представља почиње. Тзв. *шекспирске карактеристике позорнице* и овдје су видљиве из сценске радње и текстова које глумци говоре.“

Треба истаћи амбијенталну суштину ове *народне позорнице*. Сагласност игре *народне представе* са амбијентом збивања, речју, представља својеврсну хармонију *позоришта у природи*, у коме су често битни чиниоци, поред драмске сценске игре, амбијента збивања, и људска околина, свет флоре и фауне.

„Костим. — Костимографија је у потпуности примјерена *сценографији* и самом основном театарском угађају и карактеру. У већини случајева народни ће глумац поступати у погледу изгледа глумчева слично као и у питању позорнице. Он ће се маскирати, али само дјелимично, колико је потребно да истакне карактер улоге: он ће узети неке одјевне предмете који упућују на личност коју улога тумачи, или ће је истакнути кретњама и фразама дотични карактер.

У том правцу народна драма познаје прилично богат *репертоар маскирања*. Али у самом начину маскирања избјегава се реалистичка или имитативна тежња: увијек се подвлаче *карикатуралне црте* са жељом да се истакне *црта гротеске*. Зато су глумци прерушени у старија и слабија одијела, а личне маске су у основу увијек поруге дотичноме карактеру. Само у неким играма више обредног карактера, нпр. *Звоничари* у Каству, *Куренти* у Словенији, *Морешка* у Корчули, костими су потпунији, пунији и с наглашеном тежњом да се више приближе идеалном узору, оригиналу.

Употреба осталих сценских реквизита показује исте законитости које сусрећемо при употреби маски и изградњи саме по-

зорнице. Ако се глумац послужи нпр. коњем, вуком, овцом и сл., или ако му треба што од оружја, онда ће се он увијек послужити само симболично одређеним предметима. Било какав предмет треба да предочи жељену слику, на пр. обичан штап на којему глумац јаше и поскакује треба да дочара јахање на коњу. — То је одређени сценоки систем који није потврђен само у тзв. шекспирској позорници, него и много раније, а сусрећемо га и у модерном извођењу.

Тиме је гледалац врло важан судионик у извођењу драме, једнако као и у случају народне пјесме и приповијетке. А све то у складу с опћом законитошћу усменог стварања.“

Даље Чубелић указује на феномен народне глуме:

„Глума. — Глумци су у народној драми у правилу отворенији, смионији појединци који наступају према приликама и ситуацији. Понајчешће су наступи везани уз истоврсне улоге: глумац се стално држи своје улоге, тј. *свога фаха*, а само изнимни појединци наступају у разним улогама. Тамо гдје се изводе народне драме, *подјела* је *улога* устаљена и већ се зна какве се замјене могу извршити. (...)“

Значајна је карактеристика усмене народне глуме у томе да ће се сви глумци у правилу трудити да се што мање изједначе с улогом коју играју. Сваки ће глумац на било који начин показати (или бојом гласа, или гестом, или којом напоменом) да се он не идентифицира с улогом и да је он сасвим друга личност и с другим погледима.“

Овде не можемо улазити у расправу о представљачком карактеру народне усмене глуме из простог разлога што нам се чини да би за такву тезу било потребно извршити одређена професионална истраживања и анкетирати учеснике тога театарског чина. Додајмо само да је о глумачком изразу данас немогуће размишљати без „доживљености“ или „проживљавања“. Дакле, без *доживљаја* нема ни аутентичне *представљачке глуме*. Овде треба подвући *глумачки дар* наших народа као израз стила живота, традиције и његове драматичне историје, од насељавања старих Словена у VI и VII веку на Балканско полуострво па све до модерних времена и катаклизми првог и другог светског рата и геноцида који су преживљавали у тим трагичним катастрофама XX века, кад је *глума* била израз народног отпора и борбе за голи живот.

„Текст. — Текст и садржај улоге одређени су идејом и сценским оквиром саме драме, али у својој конкретизацији представљају класичан примјер *усмене народне импровизације*.

Сав је наступ у цјелини и у конкретном саопћењу лична, глумчева импровизација (од мање успјеле до савршеног остварења): све је у карактеру и вриједности импровизације. На сличан начин као у средњовековној *commedia dell'arte*.

Оквир и основни текст је једноставан, схематичан, али судионици судјелују у њему својим личним ангажирањем. Заустављајући се на неким фразама и пасусима, модулирајући их према својим могућностима и у одређеном тону, глумци дају познатом тексту живу сценску слику. Тако текст добива на значењу, поготово у сценском оквиру на позорници. Само у малобројним драмским играма, већином обредног и вјерског подријетла, текстови се уче напамет. (Краљице, Бетлемари.)“

И коначно Чубелић излаже феномен усмене режије и народног редитеља:

„Режија. — Редатељ у народној драми није издвојена и надређена личност драмском ансамблу. Он је у њему, живо судјелује, савјетује, мијења и на крају као коначна концепција и драмска воља даје печат заокружености и цјелине народној драми. Многобројни примјери изворних народних драма потврђују јединствену редатељску вољу управо својом заокруженошћу и цјеловитошћу.

О редатељу у народној драми немамо у овоме часу никаквих података, ни онако као што имамо о народним приповједачима.

Његово се постојање ипак мора потврдити на основу онога што видимо и чујемо у току драмског извођења.“

Чубелић је у праву када износи овакву тезу. Ако редитеља не видимо, у сценској представи видимо режију. Ако редитељ не постоји као конкретна руководећа персоналност у том театарском чину, постоје *нужност режије*, концепција и *драмска воља режије*. Закључимо, тамо где постоји *енергија режије*, морао би постојати и редитељ у ма каквом виду се испољавао: *редитељ у представи нужно постоји*.

Чубелић на крају поставља стварно питање постојања редитеља.

„Највише пријепорно питање у усменој народној театрологији јест питање: постоји ли ту конкретни редатељ који је на било који начин надређен драмској групи и има ли у свему одлучну ријеч, како и на који начин? Питање у извјесном смислу — пресудно не само за редатеља, него и за цјелокупност усмене народне театрологије.

Изравних података немамо нигдје, па ни у самом тексту; ни приближно као што имамо за друге драматуршке компоненте о којима смо овдје опширније говорили.

Ипак указујем на једну пресудну чињеницу. У већини драмских текстова, или барем у једном дијелу, откривамо унутрашњи логички — у драматуршком смислу — *ред* (подв. Р. А.), поступно развијену сценско-драматуршку фактуру и привођење укупне сценске радње једном драматуршком закључку. У најмањим, једноставним текстовима, нпр. у драмским играма *Орачи*

или *Бријат се*, а поготову у сложенијим, па и гломазним сценским радњама као што је *Нововинодолски Месопуст*, ми откривамо такав унутарњи ред и једну јединствену драмску вољу и драматуршку тенденцију.

У тим факторима налазимо недвојбене потврде о постојању, раду и пресудној функцији једног живог конкретног редатеља.³⁵

Упоредна театролошко-етнолошка истраживања феномена усмене режије и народног редатеља

Богатство народне традиције у јужнословенским земљама и шире на целом Балканском полуострву упућује нас на једну још увек недовољно истражену област *фолклорног театра* и улоге усмене народне режије и народног редатеља у њему. Слично народном песнику или народном приповедачу вео повесне анонимности се надвио и на *народног редатеља*.

Савремена народна театрологија и њен заговорник у нас Твртко Чубелић децидирано указује на усмену режију „као коначну концепцију и драмску вољу (која) даје печат заокружености и цјелине народној драми.”

Поставља се стварно питање постојања народног редатеља у фолклорном театру. Као и Чубелић оклони смо уверењу да о улози редатеља немамо још никаквих конкретних података, али смо убеђени у феномен *усмене народне режије*, о чему постоје бројна сведочанства *усмене народне театрологије*. Конstituentе усмене народне режије лако ћемо уочити у структури *народне драме*. О феномену усменог режирања очито сведоче драмске дидааскалије, сценографија, костимографија, означени глумац и најзад народни драмски текст. Дакле, режија се скрива, као што чини и у уметничком театру. У фолклорном позоришту и народној драми појављује се редатељ на тајанствен и, рекао бих готово, магичан начин.

С правом можемо закључити, да је режија старија од литературе, као што су врачеве старији од песника.

Наравно, усмену народну режију као темељну структуру фолклорног театра и *народне представе* у њему, као функцију и задатке усменог народног редатеља треба узети у оном смислу на који нам указује Јуриј Лотман, када говори о систему културе:

³⁵ Аутор овога рада узео је себи слободу да обимно цитира темељно дело *Усмена народна реторика и театрологија* Твртка Чубелића ради трагања за коренима модерне режије, али и због аналитичке класификације овог врсног театралог *народног позоришта*. Исклађујемо захвалност проф. Твртку Чубелићу. (Напомена аутора).

„Сваки суштаствени културни објекат јавља се по правилу, у два вида: у својој непосредној функцији, задовољавајући одређене друштвене потребе и 'метафоричкој', кад се његова обележја преносе на широк круг социјалних чинилаца чији он постаје модел.“

Природно, режију ћемо боље разумети као стварање објекта позоришта, а то је сценско уметничко дело: представа, а редитељ је субјективни стваралац уметничког режијског дела: уметничке представе. Слично можемо закључити када је у питању феномен усмене народне режије и народни редитељ у народној театрологији. Као што је случај у уметничком позоришту тако и у фолклорном театру реч је о двоструком уметничком стварању: драмском и сценском. Писац и редитељ су одиста двојници драмско-позоришног стваралаштва. Текст поседује своју аутономну драмску организацију, представа се организује вољом редитеља и његових сарадника (глумац, сценограф, костимограф, композитор, кореограф, осветљење, итд) у режијско уметничко дело: *сценску представу*. Отуда се може говорити о драмском тексту, али с једнаким методолошким приступом и о сценском тексту, чији је аутор управо **редитељ**.

Широко поље фолклорног театра што га нуди савремена народна театрологија и интердисциплинарна истраживања етнологије, антропологије, науке о књижевности и науке о позоришту — отварају се према интердисциплинарној методологији, која ће помоћи да се истражи феномен фолклорног позоришта, усмене народне режије и народног редитеља у њему.

Бројни народни и друштвени обичаји у јужнословенским земљама, као и на Балкану од рођења до смрти су театризовани до те мере да се може говорити, наравно, у ширем значењу тога појма, о феномену режије у свакодневном народном животу. Истраживање усмене народне режије дакако би требало започети од театролошке анализе друштвених обичаја: *поздрава, гостопримства, убијања старца, рођења, куваде, суђенице (уроци), коштења, шишаног кумства, брака и женидбених обичаја, смрти и погребних обичаја*, у којима су видљиви облици позоришног упризорења као рустична народна ритуалистика, која се упркос постиндустријском друштвеном развоју, кроз различите сурогате одржала у нашој народној традицији.

У трагању за елементима фолклорног позоришта и усмене народне режије у њему истраживач не би смео заобићи ни обичаје уз послове и свакодневни живот: *око зидања куће, око огњишта, око пољских радова, пред непогуду, око жетве, око коsidбе и вршаја, око домаћих животиња, око лова животиња, моба, позајмица, спрега (оргачење), бачијања (удруживања сточара), седељки, прела и посела*.

Нарочито изражен театрализам се огледа у народним стањима и годишњим или верским обичајима и празницима. Правни

народни обичаји су аутентично подручје истинске драматике народног живота и његовог театрализма: *крвна освета, умир, божји суд, вађење мазије, село као суд, народна управа, задруга, заклетва* јесу само неки од узбудљивих облика народног театрализма у којима је основни покретач управо усмена народна режија и аутентични народни редитељ. Посебну ритуалистику и театрализам поседује *крвна слава*, као и различити облици *веровања, празноверице, народне магије, врачања, гатања и бајања*.

Улога народног редитеља у усменој народној режији не исцупљује се само у облицима фолклорног театра, већ је широко поље истраживања театрологије и етнологије јужнословенских и балканских народа.

Закључак

о усменој режији и народном редитељу

Тамо где је режија, тамо је и редитељ. Режија и јесте остваривање *реда*. Па чак и када се на сцени остварује *не-ред*, иза тога стоји коначна воља драмског редитеља.

Српскохрватске речи *редитељ* или *редатељ* управо значе „неко“ ко остварује *ред*. Дакле, речи *редитељ* или *редатељ* означавају ствараоца *унутарњег* и *спољњег реда* као структуру *режије*, која чиниоцима: текста драматургије, глумац, сценографија, костимографија, игра, речју, слика и звук — конституише сценски позоришни приказ *пред* гледаоцем. *Са гледаоцем*, дакле и *њим самим* — мислим на његово психофизичко присуство, његову инвенцију као повратну спрегу естетске рецепције сценског дела — режија остварује смисао представе, а редитељ твори целину драмских приказа.

Народни редитељ и усмена народна режија још су далеко од савременог значења, улоге и функције *модерне драмске режије* и данашњег редитеља у театру научног раздобља наше епохе. Па ипак, *народни редитељ* и *усмена народна режија* јесу основа која пружа обухватније разумевање комплексног феномена модерне режије. Народни редитељ као *spiritus agens* рудиментарне етничке драме, спонтане народне представе и њених ритуалних аспеката јесте далеки потомак обредног „пра-редитеља“ синкретичког позорја палеолитског доба. *Усмена народна режија* претходила је режији као уметности. Савремена режија и данашњи редитељ у југословенском позоришном простору има своје древно уметничко порекло и уметничко надахнуће у улози народног редитеља.

Radoslav Lazić

PERSPECTIVES OF RESEARCH OF THEATER DIRECTION AND OF STAGE DIRECTOR IN THE ORAL FOLK THEATROLOGY

Summary

The abundance of the folk tradition in the South Slav countries and in the entire Balkan Peninsula in general, points out at still insufficiently studied field of *the folklore theater* and one of the role of the oral theater direction, as well as of its folk stage director. Just as in the case of a folk poet or the folk storyteller the veil of historical anonymity is hanging over *the folk theater director*.

Contemporary folk teatrology and its protagonist in Yugoslavia Tvrtko Ćubelić decidedly point out at the oral stage directing »as a final conception and dramatic will which is giving its mark to the completeness and entirety of the folk drama«.

The real question is to be put along these lines as to the existence of a folk stage director in the folk theater. As Ćubelić, we are inclined to conclude that there is still no specific data concerning the role of stage director, but we are convinced also in the existence of the phenomenon of *the oral folk stage director*, which is proved by abundant evidence of *the oral folk teatrology*. The constituent elements of the oral folk stage direction are easily discernible in the structure of *folk drama*. The phenomenon of oral stage directing is evident in the following: dramatic instructions, scenography, costume designing and setting up, the designated actor and, finally, folk dramatic text. In other words, the stage directing is concealed, just as in the case of artistic theater. In the folklore theater and in the folk drama the stage director appears in a mysterious and almost magic way.

One may therefore conclude with sufficient ground that theater directing is older than literature, just as the magicians are older than poets.

Naturally, the oral direction as a basic structure of the folklore theater and of *the folk performance* within its framework, as the function and the tasks of the oral stage director, should be envisaged, as done by Junij Lotman in his text on the system of culture, namely:

»Every genuine cultural object appears, as a rule, in two forms, namely: in its direct function, while meeting specific needs of society, and in the »metaphoric« appearance, when its characteristics are transferred into a wide number of social factors whose pattern assumes then this appearance«.

Naturally, the stage direction can be better understood as a creation of the object of theater, which is the work of theatrical

art, namely *the theatrical performance*, while the stage director is a subjective creator of the work of stage directing art — namely *theatrical artistic performance*. Similar conclusion can be drawn also in relation to the phenomenon of the oral folk stage directing and folk stage director in the folk teatrology. Just as in the theater itself, in the folklore theater too there is a two-fold artistic creation, namely the dramatic one, and the one in terms of putting on the stage. The writer and the stage director are really the twins of the dramatical — theatrical creativity. The text itself possesses its own autonomous dramatic organisation, while the performance is organized by the will of the stage director and that of his associates (namely, actor, scenographer, costume designer, composer, choreographer, light specialist etc.) into a work of directing art, namely *the stage performance*. One may therefore speak of a dramatic text, but also, using the same methodological approach, of a stage text whose author is the stage director.

The wide field of the folklore theater, offered by contemporary folk teatrology and by the inter-disciplinary research within the fields of ethnology, anthropology, science of literature, and that of the theater — is also open towards the inter-disciplinary methodology, which would help to effect deeper study of the phenomenon of folklore theater, of the oral folk stage direction, and of the position of the folk stage director within its framework.

Numerous folk and social customs in the South Slav countries, including the Balkans, applied from the birth to the death are theatricalized to such a degree that one can speak, naturally in the wider sense of the term, of the phenomenon of stage directing in the every-day life of the people. The research of oral folk stage directing undoubtedly should begin from the teatrological analysis of social customs, namely: greeting, hospitality, killing of elderly people, birth, mother-like behaving of males (*ku-vada*), haircut godfatherhood, marriage and wedding ceremonies, deaths and funerals. Here the theatrical forms are visible as rustic folk ritualism which, in spite of the post-industrial social developments, have survived through various surrogates in our folk tradition.

In searching for the elements of the folklore theater and of the oral folk stage direction within its framework, the customs should not be overlooked which accompany the jobs, dealings and other day-to-day activities such as the following: affairs connected to building a house, the ones related to the hearth, to farming, to protection against bad weather, to harvesting, haymaking and threshing, then to domestic animals, to hunting, to mass harvest, to loans, to partnerships (*sprega*), to summer mountain pasturing (*bačijanje*), i. e. associating of cattle-breeders, then to parties, spinning and other outdoor parties and folk gatherings, and the like.

Particularly expressed theatricalism is visible in folk permanent and annual religious and other customs and holidays. Folk unwritten legal customs too are the authentic area of genuine theatricalism, namely: blood feud, peace-making in order to prevent blood feud, different kinds of ordeal and divine judgment (*božji sud*), such as picking of red-hot iron (*vađenje mazije*), then the village as a court, the folk administration, the cooperative, taking the oath — are but some of the more exciting forms of folk theatricalism, where the basic promoter is the oral folk stage direction and the authentic folk stage director. Particular ritualism and theatricalism are found in the Serbian family feast for its patron saint (*krsna slava*), as well as in various forms of beliefs, superstitions, folk magics, putting on charm, fortunetelling and practicing sorcery.

The role of the stage director in the oral folk stage directing is not exhausted in the forms of the folklore theater. It is also the wide subject matter of research by theatrology and ethnology of the South Slav and Balkan peoples.

Миленко МИСАИЛОВИЋ

ШАЉИВЕ НАРОДНЕ АНЕГДОТЕ КАО САДРЖАЈ И ОБЛИК ФОЛКЛОРНОГ ТЕАТРА

Ако посматрамо историју као јављање и нестајање узајамно супротних друштвених облика, онда можемо потпуно сагледати значење Марксовог става (израженог у *Прилогу критици Хегелове филозофије права*) по коме „последња фаза једног светско-историјског облика јесте његова *комедија*¹ (подв. К. М.).

Овим ставом Маркс индиректно истиче:

— да је *комедија* својство друштвеног развоја;
— да *комедија* може бити и критериј у проценивању друштвеног развоја, као што и друштвени развој може бити критериј *комедије*; и

— да нас овакво сагледање односа између друштвеног развоја и *комедије* упућује на потпуније уочавање односа између друштвеног развоја и трагедије као драме уопште.

Не улазећи у одговарајућа разматрања, за нас је овде важно уочити да *комично* и *трагикомично* нису категорије само теоријско-књижевног или драматуршко-сценског израза, него да су и *трагично* и *комично* (а и *трагикомично*) својства друштвеног кретања и социјалног вредновања.

И антички филозоф Хераклит (живећи у VI и V веку пре наше ере), истичући како је рат „отац свих ствари“,² посредно је указао на то да сукоби и борба чине не само драматику свеколиког развоја него да су истовремено и услов и закономерност развоја: а из одговарајућих сукоба произилази комика, а и трагика.

Ако, према Хегелу, драмско представља оно што је унутрашње и његово „реализовање у спољашњости“,³ онда нас ово упућује на *двојство драмског*, које се јавља:

¹ Marks-Engels, *Rani radovi*, Naprijed, Zagreb 1976, 94—95.

² Heraklit, *Svjedočanstvo i fragmenti*, preveo i objasnio dr. Niko Mairić, Matica hrvatska, Zagreb 1951.

³ Хегел, *Естетика III*, (превео др Никола Поповић), Култура, Београд 1961, 540.

— као невидљив напон, унутрашњи потенцијал или као суштина (јединство супротности), и

— као испољавање или као спољашња појава (или као сукоб супротности).

Полазећи од овог становишта, занимљиво би било сагледати феноменологију драмског и у нашем народном предању да би се осветлило питање:

постоје ли драма и комедија као облици народног самоисказивања или као облици *народне самосвести*⁴ и, ако постоје, каква је однос између њих и појединачне и списатељски уобличене драме и комедије, с обзиром на то да тзв. фолклорна драма и фолклорна комедија подлежу закономерностима колективног или народног уобличавања?

Ово питање подразумева целовито испитивање нашег народног усменог предања с циљем да се осветле драматика и комика у нашем народном стваралаштву уопште, тј. у народној поезији и народним приповеткама, у народним обредима и обичајима, у пословицама и питалицама, у народним играма и народном колу, и тако даље — да би се на основу сагледаних драмских и комичких ситуација сагледали још увек непрегледни садржајни облици нашег тзв. фолклорног позоришта, чија се двоstrukост испољава као:

— начин приказивања или начин извођења (у облику представе чији садржај, преношен традицијом, изискује поделу улога, глуму, маскирање, па чак и реквизите), и

— начин перцепције и начин доживљавања оних који извођењу присуствују (публика).

Наиме, поред рудиментарних драмских садржаја као облика народне или фолклорне драме⁵ (преношене и одржаване традицијом), која укључује елементарну поделу улога, упрошћену глуму и симболичко маскирање, постоје могућности да и сам приповедач (ако је сугестиван у исказивању неког садржаја), у присуству слушаца и у садејству с њима, оствари доживљај тзв. *фолклорног позоришта* и на тај начин ако присутнима узбудљиво и духовито уме да казује и садржаје који нису организовани по захтевима драматуршког компоновања: као што су, на пример, шаљиве народне анегдоте, међу којима се својом духовитошћу нарочито истичу ерске анегдоте.

Зато ћемо у овом напису покушати да сагледамо шаљиве народне анегдоте као стваралачки израз нашег народа кроз који се испољава народни смисао за хумор и комиксу, као садржај и облик фолклорног позоришта.

⁴ Вид. Р. Самарџић, *Усмена народна хроника*, Матица српска, Нови Сад 1978, 14—15.

⁵ О драмским облицима и елементима у народном стваралаштву видети у зборнику *Рад X конгреса Савеза фолклориста Југославије*, Цетиње 1964, 283—424.

Али, пре свега, треба поставити следећа питања:

1. Чиме се одликују народне анегдоте? — да би се могло одговорити на питање:

2. На чему се заснива веза између народних анегдота и позоришног или сценског исказивања?

Критичар Павле Поповић истиче следеће особине анегдоте:

„Анегдота је без детаља; она представља го случај; лица су у њој без имена; у њој нема шта да штрчи као неприродно и противречно. Усто, како је случај који се прича истинит, то она има и своју логику стварности.“⁶

Наше народне анегдоте прожете су логиком да би што духовитије откривале апсурдности, као што су прожете стварношћу да би што рељефније откривале илузије или привидности.

Зато су наше народне анегдоте, а међу њима нарочито ерске, деловале и као духовита школа мишљења и расуђивања, школа смелости у преображавању чак и немогућег у оно што је могуће...

И ерске анегдоте — на пример, нарочито оне из „турских времена“ — одишу развијеном свешћу о променљивости света и нужној измени постојећих односа, и тај револуционарни смисао ерских анегдота — као израза колективних представа о променљивости света — исказује се увиђањем променљивости управо робовског стања које Турци покушавају да укорене као непроменљиво, трајно, вечито.

Тако српске анегдоте својим заједничким и општим значењем („и то ће проћи“) исказују дијалектичко схватање света по коме свет нису господари (Турци) и раја (или слуге), већ свет чини и свест раје о себи и свету у коме живи: зато свест о својој прошлости делује често јаче од садашњости, а садашњост се процењује и мери само по оним токовима који се излучују као вредност за сутрашњицу или за будућност.

Наш народ је био свестан времена и простора на које је робовањем под Турцима судбински био осуђен, али је исто тако био свестан и своје моћи да постојеће просторе и време проширује и сужава, дограђује и разграђује, укоренује или искоренује; укратко: народ је искусио да његови *животни простори* и његово *животно време* зависе и од његових моћи и акције или од будућности његовог духа и смишљеног рада. А пошто је искусио како се и неподношљиви простори и сурово време могу стваралачким духом испунити и надградити — најближи и најприснији простори нашем народу нису биле брвнаре или кровинаре у којима је живео, већ његов непрестано будан, неукротив дух с којим је живео и којим се борио.

* С. Сремац, *Приповетке* (предговор Павла Поповића, I—LXII), СКЗ, Београд 1934.

Трагика и комика су биле својства и живота и борбе у животу.

Како је — нарочито у турско доба — био лишен људских права, народ је био притиснут ропском једноличношћу и непредвидљивом самовољом Турака, које је морао подносити или трпети: зато се у народу, уз способности трпљења и патње, развијала и свест о *могућностима побуне и начинима борбе*, и зато је, уз свакодневну нужност да трпи, развијао и слободу свог духа, да би себе све више остваривао.

Као што видимо, народ је за Турке као господаре био слуга и роб, али се трудио да за себе буде самосталан, па је и у том погледу народ био — *двоструко биће*:

Маркс пише:

„Једно *биће* је за себе самостално тек онда кад стоји на властитим ногама, а на властитим ногама стоји тек онда кад своје *постојање* захваљује самом себи.“⁷

А наш народ је своје постојање сам стварао, испуњавао и осмишљавао и својим духовитим анегдотама. На тај начин се „искључивао“ из свог ропског положаја и за господаре постајао творац *непредвидљивог* или творац *изузетака* који измичу свакодневици, оном уобичајеном, или турским прописима. Захваљујући народној духовитости, чак и народна друштвена немоћ је стога постајала особена духовна надмоћ, која се није толико сукобљавала с утврђеним турским прописима (јер „шут с рогатим бости се не може“, а и „сила разлог побија“, па „чија влада, тог и правда“)⁸ — колико је народна довитљивост остваривала и користила изузетке од турских прописа, који су углавном били насиље, самовоља и незаконје.

Пишући да је неслобода „истинска смртна опасност за човека“,⁹ јер у насиљу, ропству или неслободи „животна опасност за свако *биће* састоји се у томе да изгуби себе само“,¹⁰ Маркс указује на то колику важност има *свест о себи и стварање за себе* као начин борбе за своју слободу.

Овом приликом ћемо нагласити да су народне анегдоте израз народне самосвести и борбеног самопоуздања чак и кад не уобличавају неке стварне или историјске догађаје, јер и у анегдотама које нису на први поглед везане за историју треба уочавати и њихову *историчност*, тј. њихов историјски потенцијал или историју као суштину, као што у очигледно историјским анегдотама треба сагледавати и њихову свевременску или оп-

⁷ *Ekonomsko-filozofski rukopis iz 1844* (Iz trećeg rukopisa). Vid. Marks-Engels, *Rani radovi*, Naprijed, Zagreb 1976.

⁸ *Антологија народних умотворина* (избор: Миливоје В. Кнежевић), Матице српске — СКЗ, Нови Сад — Београд 1957, 84—85.

⁹ Маркс у *Прилогу Рајнских новина* од 15. маја 1842, број 135. Вид. зборник: Карл Маркс, *Бирократија и јавност*, Вук Караџић, Београд 1965, 99.

¹⁰ *Исто*.

штељудску вредност, јер заједничка усмереност свих анегдота је у томе да осветле неку промену или развој, неко преображавање или рабање, а то је већ жива историја¹¹ или историја живљења.

Свака анегдота се раба у стварности да је надвиси и својим значењем превазиђе, па ако је свака егзистенција особени облик историје, онда је свака анегдота особени облик живота или стварности уопште.

Пишући о анегдоти као уметничком делу, Перо Слијепчевић истиче:

„Анегдота то је сукоб (...). Тај сукоб може да буде у анегдоти сукоб радње, а може да се испразни и у самом сукобу речи. Драмска срж остаје у оба случаја иста“, истиче Перо Слијепчевић,¹² али не објашњава зашто „драмска срж остаје у оба случаја иста“ с обзиром на постојеће разлике, а и супротности између радње и речи. Да објаснимо.

Свака радња као збивање или ток и сама собом нешто исказује, јер нешто значи или означава, те је зато свака радња речита, док речи као производ неког покрета или акције — и у духу и ван њега — садрже акцију као свој не приметан напон или унутарњу срж, па су речи акционе чак и кад изражавају статичност или непокретност, а акција је речита и кад се речима не исказује. Захваљујући управо том акционом напону као потенцијалу у речима, речи могу изазивати и стварати сукобе и драмску радњу. Јер, кад се противничке речи сударе, избијају „драмске варнице“ као да су се сукобиле две супротне радње: без обзира на квантитативне и квалитативне разлике између сукоба израженог речима и сукоба израженог радњом, они — у суштини — остају исти, јер се оба своде на јединство супротности, а и на борбу тих истих супротности.

Истакли смо сукоб као извор анегдоте да бисмо, сагледајући сукоб као извор историје, а и као извор драме и позоришне уметности, уочили трајну везу између исказивања или испољавања неког догађаја и позоришта: приповедање може уздићи неко догађање до правог позоришног чина.

И као што се анегдота исказивањем може развити до драматуршко-сценског нивоа, тако и неко историјско збивање може прераси у анегдоту, а уобличена анегдота може дејствовати као историја или као облик историје: све то указује на могућност да се усменим исказивањем народних анегдота оживљавају некадашњи догађаји који у доживљавању слушаца постају живописни позоришни призори, као што се и неки изврсни при-

¹¹ Говорећи о анегдоти као књижевном роду, Фридрих Шлегел закључује: „То је, дакле, историја која строго узев не спада у историју...“

¹² У цетињском часопису Записи 1929. године; прештампано под насловом Анегдота као уметничко дело, у зборнику Народна књижевност (приредио Владан Недић), Нолит, Београд 1966, 494—502 (наведени текст на стр. 495—496; подвукао П.С.).

поведач анегдота, при колективном слушању и посматрању, доживљава као оличење читавог низа најсупротнијих ликова.

Јер суштина анегдоте није у томе што је записана, већ у ономе што она исказује. Зато је важно:

- *ко* (анегдоту) казује,
- *коме* је казује,
- *како* је казује, и
- *с којим циљем* је казује.

Да погледамо како својства анегдоте прерастају у својства приповедача као збирног или колективног лика који анегдоту — одговарајућим казивањем — може уздићи и до правог сценског или позоришног представљања.

Рекли смо да се анегдота зачиње у стварном животу¹³ и да је исходниште сваке анегдоте обично неки *стваран догађај*, или доживљај, који — каснијим причањем и препричавањем — може постати и посебно уобличен догађај: тако се неко животно збивање као сплет чињеница (или као документ) доживљавањем даље развија и транспоновањем уздиже до развијенијег, а и језгровитијег исказивања, чије је значење шире, дубље и трајније од стварног догађаја или историјске чињенице. Зато анегдота појачава значење неке појаве, или неког збивања, откривајући често и оно што се у том збивању не уочава или не примећује као његово налицје, које је с оне стране збивања, па се не види и измиче нашој пажњи.

А циљ анегдоте јесте да се наметне и нашем мишљењу и размишљању: основна функција анегдоте је *откривање скривеног*... Ту функцију имају и све ерске анегдоте почев од њиховог раног настајања још у турско доба па све до данас.

И преко првих, у штампи објављених шаливих анегдота, на пример, о Ери који разобличава турско насиље, Вук Караџић ће — упркос Метерниху и аустријској цензури — откривати турско безаконје и самовољу: тако ће се довитљиви Вук Караџић, у извесном смислу, поистоветити са Ером и надмудрити аустријску цензуру, која је забрањивала критичко приказивање прилика у Турском Царству, јер домишљатом Вуку полази за руком да штампа анегдоте о пркосном и бунтовном Ери и преко тих анегдота прикривено да искаже и оно што су аустријска полиција и цензура забрањивале да се каже. А то су: људска дужност да се пружа отпор насиљу у име разума, и људско право на борбу за слободу — у име животне логике. Зато су

¹³ Објашњавајући како настају кратке приче или анегдоте, Стојан Новаковић, на пример, наглашава да је „догађај из живота био сјеме из којег би се касније развила прича“ (у предговору збирци Вука Врчевића *Српске народне приповјетке — онајвише кратке и шаливе*, Београд 1868). О улози стварних догађаја или доживљаја у стварању анегдоте расправља др Душан Недељковић, *Комедија звркче и ерска народна приповетка* (у зборнику *Рад X-ог конгреса Савеза фолклориста на Цетињу 1963*, Цетиње 1964, 297—306).

многе ерске анегдоте — духовитошћу прикривени политички манифести: као производ друштвено пробуђене и стваралачке свести, ерске анегдоте настављају да оживљавају, уздижу и развијају насиљем утрожену свест, делујући и као упутство за одржање и понашање, па се може рећи да су шаљиве ерске анегдоте уметнички уобличена синтеза искуства произашлог из мишљења (као теорија) и свакодневног делања (као пракса) у стремљењу ка потпуном људском самоостваривању и слободи.

Да бисмо потпуније сагледали унутарња својства народне анегдоте, тј. да бисмо продрли до њених унутарњих супротности — као извора њеног садржајног напона — треба да уочимо оно што се анегдотом открива или оно што се *појављује*, али и оно што се *прикрива* или што се као видљиво не појављује. Ова унутарња супротност или двојство анегдоте исказује се односом између *догађања* (збивања или радње) као тока који се у анегдоти уочава и *значења тог догађања* (збивања или радње), које је често прекривено неком шалом или духовитошћу, тако да се дубље значење теже уочава и зато га треба откривати.

Јер, анегдоте се рађају у сукобу између два супротна циља или две опречне намере односно тежње, и рађајући се из сукоба, оне прерастају у средство даљих борби. Због тога се пуно и право значење народне анегдоте — у току њеног обликовања — *кристалише у дубини њеној*, да га супротна, непријатељска страна не би лако откривала. И зато најоштрије значење шаљивих народних анегдота ублажава њихова последица — *смех* који произилази из духовитости, а смех често потисне или прикрије дубља значења анегдоте испод оног правог директног или очигледног значења, јер смех јесте сазнајно средство, али, исто тако, може ометати и потиокивати мишљење. Зато је многа лакше смејати се него откривати потпуније значење свог и туђег смеха.

Наведимо један пример:

ПОКОЈНИ ШАРОВ

Једном Ери лишпе пас шаров и он га закопа у турско гробље. За то би осуђен на вјешала.

Кад је дошао дан да се изврши пресуда, Еру изведу на губилиште. Ту беше и његов ага који га је на смрт и осудио. Еро му рече:

— Честити ага! Покојни мој шаров оставио је овај аманет: „Подај аги ону краву јалову, ону крмачу са прасадима и она два овна и закопај ме у турско гробље”. Зато сам и учинио ту кривицу.

Ага на то ману руком и рече:

— Пустите овог поштеног човека, а ти, бре Вла’у, иди кући и виђи да покојни шаров није још што рекао и оставио...

И Еро се спасе очевидне смрти.¹⁴

Уживајући у смеху као виду животне радости, опуштености или растерећења, ми често и не сагледамо какви све сукоби претходе неком смеху, а још ређе уочавамо значење тих сукоба, па не уочавамо ни потпуно значење одговарајућег смеха: истина, то нам не смета да се смејемо, али спречава наш дух да досетне неко више сазнање или идеју, и да се сам смех — идејом обогаћен — сазнајно уздигне, јер ни смех није довољан сам себи и није довољно само се смејати: важно је шта смех открива, тј. *идеја смеха* или *значење смеха*.

Зашто је Еро свог шарова закопао у турско гробље?

Зато што — према Ери — на турском гробљу псе и треба сахрањивати, јер се Турци према раји понашају као љутити и бесни пси. . .¹⁵

Овде је очигледно да Еро подваљује аги и тако спасава свој живот, што би се — површно посматрано — могло схватити као „порука“ или основно значење наведене анегдоте.

Међутим, поред овог спољашњег и привидно главног значења, у наведеној анегдоти постоји и унутрашње или суштинско значење. То значење се осветљава изјавом пса:

„Подај аги ону краву јалову, ону крмачу са прасадима и она два овна и закопај ме у турско гробље.“

Овим се много казује, и још више — исказује.

Казује се како и турско гробље престаје бити светиња не само за Еру и Ериног пса него чак и за агу само ако се аги да мито, а исказује се како ће се ага одрећи сваке своје светиње само ако му се добро плати. (А кад се ага тако откоди према својим светињама, како се тек може односити према Ери и његовим светињама?)

Тако излази на видело суштина анегдоте: за самог агу турско гробље представља исто што и за Еру: *привидну вредност* која се — за мито — може продати, а и за мито — купити (и то да би Еро на турском гробљу сахранио свог пса шарова. . .). Јер свог шарова — иако је липсао — Еро цени: сахранио га је као да је пас људско биће, а да га толико поштује, видимо и по

¹⁴ Објављено у збирци *Кићине приче*, Ниш 1910, 146—147; забележио поп Неофит Симић из Гуче (Драгачево): у његовом запису Еро је означен као — „сељак“ („Једном сељаку липше пас . . .“), што је разумљиво с обзиром на то да причу бележи поп. Али, пошто је прича изразито ерског карактера, овде „сељака“ ипак треба назвати Еро.

¹⁵ Кад народ хоће да исказе свој суд о нечијем животу који је пао испод људског нивоа, онда обично каже: „Живи као пас“, или „то је пасји живот“, што ће рећи да појам „пасји“ исказује последњи и најнижи ступањ онога што је престало бити људско („пасја нарав“, „пасје време“, или „пасја времена“, итд.).

томе што за свог липсалог и сахрањеног пса каже „покојни шаров”. Поврх свега, „покојни шаров” оставља — по људском обичају — и свој завет Ери, и тај завет Еро уважава као да је пас људско створење или као да је у сродству с Ером и његовом родбином.

Такав је став обесправљеног Ере.

А какав је етички став моћног аге?

Ага своје Турке и сроднике сахрањене на турском гробљу не цени и не уважава ни онолико колико Еро уважава свог пса. јер је ага спреман да испуни жељу липсалог пса, да га сахране на турском гробљу, само ако му Еро то добро плати.

И Еро ће му истински платити и дати можда и неразумно велики мито („краву јалову, крмачу са прасадима и два овна“) само да би се разголитила агина дволичност и његова лажна оданост чак и свом народу, јер је ага отуђен и од себе и од свог народа.

И Еро издашно плаћа ругајући се аги коме плаћа, само што ага — заслепљен лакомошћу на мито — не примећује ни Ерино ругање ни своју похлепност.

Као што видимо, подвала којом Еро откупљује своју кривицу (да би спасао живот) може користити и аги, јер открива колико се отуђио од својих, турских вредности или светиња, и колико је заробљен својом похлепношћу и примањем мита...

Ага је дакле, привидно слободан, јер робује своме безобзирном егоизму.

Према томе, акциона осовина и ове ерске анегдоте пробија постојеће привидности и допире до суштине ствари и појава, а мудрост те анегдоте казује до којих се животних сазнања допире...

Дајући аги мито — да би на турском гробљу сахранио свог пса — Еро открива агину спремност да своју умрлу родбину и своје претке обешчисти стављајући их у исти положај са липсалим-Ериним псом.

Само ако се аги то добро плати.

И откривајући тако агину дволичност, чак и према умрлим Турцима, (јер их ага само привидно поштује), Еро открива деградацију аге, који није ни приметио како је са хијерархијских висина моћног аге пао испод Ериног липсалог пса. А да то оствари, Еро није жалио што ће то много платити, јер извојевати толику и такву победу над силним турским агом — и то не храброшћу, него помоћу липсалог пса — могао је само Еро, који је одавно прозрео разгранати систем безбројних турских подвала и превара да је том систему морао супротставити свој систем ерских подвала као облик будних а поробљених људских тежњи и вредности.

Као што смо видели, анегдота *Покојни шаров* само се привидно заснива на ерској лажи (јер није истина да пас може Ери

оставити савет и завет како треба да буде сахрањен на турском гробљу), али та лаж не циља толико на уоку личну корист Ерину (јер ту лаж он мора скупо да плати), колико служи као средство разобличавања онога што се прикрива, а то је безобзирно и дволучно понашање аге као представника безобзирне и дволучне турске власти.

А која власт није дволучна?

Дакле, ерска лаж је вид самоодбране, јер је Еро осуђен на вешала, али функција Ерине лажи се не завршава његовим спасењем од вешала: Ерина лаж осветљава на шта је све ага спреман само ако се добро подмити, а спреман је и на оно што је и у машти незамисливо (да прихвати чак и сахрану липсалог пса на турском гробљу). За агу је незамисливо чак и људско изједначавање Турака и Ере за живота, а и после Ерине смрти, па како је онда могуће да ага призна једнакост између Турака и пса, и то између мртвих Турака (који су светиња) и липсалог ерског пса?

Али, ето, и то је могуће: после богатог подмићивања, ага пристаје да се сахрана Ериног пса обави на турском гробљу. Тако је липсали пас изједначен с Турцима насилницима. А Еро, стављајући у уста псу што аги треба поклонити, истовремено исказује да то што се аги даје, уопште и није мито, јер кад је пас могао некога да подмићује?! С друге стране, пошто ага прима дарове које му липсали пас у свом аманету оставља, онда је и ага пас кога чека иста судбина: да липше. . .

Поред ове анегдоте, која је — као и остале — упућивала народ како да и пред окорелим Турчином одбрани свој идентитет и како да се искаже истина која је „на срцу“ а да се — после свега — избегне казна, постоје и друге ерске анегдоте које откривају вишеструку улогу ерске преваре и њен вишеструк етички смисао у систему општенародног отпора турском насиљу и власти уопште.

Тако ерска превара дејствује и као *средство одбране* (кад је Еро утврђен), а и као могућност да се *успостави праведно измирење сукобљених супротности*.

Према томе, ерске подвале не проистичу из мржње, већ из отпора, оне су плод борбености, а не слабости и подмуклости, критичке будности над собом, а и над оним од чега Еро мора да се брани, а не заслепљености собом. А да подвале и преваре — као начин одбране — нису својствене само ерском менталитету, већ да су општељудско средство у борби за опстанак, потврђују и друштвене околности које су и на италијанском тлу, још око 1438. године, створиле анегдоту веома сличну нашој анегдоти *Покојни шаров*, коју под насловом *Canis testamentum* налазимо у збирци италијанског хуманисте Пођо Браћолинија (Gian Francesco Poggio Bracciolini, 1380—1459) по родној Фиренци названог и Флорентини.

Преносимо ту анегдоту ради упознавања и упоређивања с нашом, ерском анегдотом, насталом знатно касније...

ПСЕТАНЦЕТОВА ОПОРУКА

У Тоскани је живио неки сеоски жупник који је био врло богат. Кад му утину мали псић кога је он јако волио, покопа га у црквеном гробљу.

Та ствар дође до ушију бискупу, који је био бацио око на жупников новац. Дозва к себи жупника да га казни као оскврниатеља светог места. Жупник, који је добро познавао склоности свога бискупа, узе педесет златника и упути се до њега.

Бискуп строго прекори жупника због псећег погребца у гробљу и нареди да се баци у тамницу. Тада досетљиви жупник поче говорити:

— Пресветли, кад бисте ви само знали како је псетанце било паметно, не бисте се нимало чудили што сам га заједно с људима покопао. Било је паметније од људи, такво се показивало читавог живота, а нарочито у последњим својим часовима.

— Шта је то? — рече бискуп.

— Кад је осјетило — рече жупник — да му се приближава крај живота, начинило је тестаменат, и, како је знало да сте ви сиромашан и потребит човек, завештало вам је опоруком педесет златника, које сам ја, ево, са собом донео!

Сада бискуп похвали опоруку и погреб, узе новац и жупника ослободи сваке казне.¹⁶

Навешћемо и једну руску народну анегдоту из збирке Александра Николајевића Афанасјева (1826—1871) да бисмо, макар и успутним упоређивањем, уочили како се и шаљиве народне анегдоте састоје из уједињавајућих супротности, тј. из привидног исказивања и стварног значења, или из видљивих испољавања (као радње) и скривене или невидљиве суштине.

Ево те анегдоте из збирке *Приче из руске скривнице* (штампане око 1860. године у Женеви):

САХРАНА ПСА (ИЛИ ЈАРЦА)

Био једном један сељак, па имао пса. Наљути се он на пса, одведе га у шуму и веже за храст. Пас почне шапама да копа земљу, па поткопа до самог корена, тако да ветар обори храст. Сутрадан, пође сељак у шуму, пожели да види свог пса,

¹⁶ P. Florentini, *Facetiarum libellus unicus*, Londini MDCCXCVIII. превео П. Пејчиновић, *Liber facetiarum* — књига шала, Веселин Маслеша, Сарајево 1962, 99.

дође на оно место где га је везао па види да се храст струшио а испод — велики котао злата. Сељак се обрадује, појури кући, упрепне коње, па натраг у шуму. Покупи све паре а пса стави на тањиге. Врати се кући па рече женама:

— Одад има псу све да утабате! Куд он оком, а ви ококом! Ако га не чувате, ако га не храните — тешко вама!

Жене почеше да тове пса, направише му меку постељу, мазише га и неговаше. А газда само псу верује: куд год да пође, кључеве му обеси о врат. Живео је тако пас, живео, па се разболи и цркне. Науми сељак да га сахрани по хришћански: узме пет хиљада рубаља и пође попу:

— Попе! Умро ми је пас. Наменио ти је пет хиљада рубаља с тим да га сахраниш по обреду.

— Добро, синко! Можемо га сахранити, али га не треба носити у цркву. Ти све спреми, а ја ћу доћи сутра кад се буде износио!

Сељак све припреми, направи сандук и пса стави у њега. Ујутро добоше поп, бакон и црквењак у одежама, отпевају што су требали и понесу пса на гробље те га закопају.

Кад је поп делио паре, црквењацима закине, те их увреди. Ови га онда туже владици: така и така ствар, сахрањено је пса по хришћански.

Владика позове попа на суд:

— Како си смео — рече — поганог пса да сахраниш? — па га стрпа у бугару.

Сељак узме десет хиљада рубаља и пође владици да спасава попа.

— Што си дошао? — упита владика.

— Тако и тако! — одговори сељак. — Умро ми је пас, вашим преосвештенству оставио је десет хиљада рубаља а попи пет!

— Да, синко, чуо сам то, па сам попа стрпао у затвор. Кад сте носили пса поред цркве, он му, безбожник, ни помен није одслужио!

Узме владика десет хиљада рубаља дарованих од пса, ослободи попа, унапреди га, а црквењаке у војску отера.¹⁷

Иако упоређивање наведених анегдота излази из оквира ових истраживања, ипак треба уочити нека заједничка својства све три анегдоте: очигледно су им заједнички *пас* и *мито* као извор акције, а скривено или неприметно им је заједничка унутарња структура, суштина или значење, јер су све три анегдоте (као код усменог народног предања) грађене на јединству су-

¹⁷ Видети у преводу (Људмила Лисина и Зоран Враголов) под насловом *Завештани тетреб* — приче из руске скривнице, Просвета, Београд 1982, 78.

протности (Еро — Турчин; жупник — бискуп; сељак — владика), а и на борби тих супротности (које се у наведеним анегдотама разрешавају на исти начин: митом).

И као што се ерска борба и ерско стремљење ка истини и правди своде на општељудска морална и слободољубива начела, тако ни ондашње турске господаре у народним анегдотама не треба схватати као искључиво турске негативности, већ као негативности које су заједничко својство свих освајача и насилника, безобзирних господара и експлоататора уопште.

Јер и бискуп је у односу на жупника исто тако подмитљив као ага у односу на Бру: чак се може рећи да је бискупово понашање нехуманије с обзиром на то што се наспрам бискупа налази не само човек исте народности и вере него и човек који припада истом свештеничком реду.

То би, дакле, био однос брата према брату, који по суровости и насиљу може надмашити све остале узајамне односе, што је и наш народ у току своје историје вишеструко искусио и давно изразио преко следећег пословичног дијалога:

— Ко ти је извадио око?

— Брат.

— Зато је тако дубоко.¹⁸

Као што видимо, шаљиве народне анегдоте само су привидно просте или једноставне, наивне или једностране; и иза смеха изазваног казивањем анегдоте има и горких, а и болних чињеница, јер анегдоте исказују критички или сатирички однос према постојећем; анегдоте не констатују неко стање, већ га осветљавају, и не истичу неко сазнање, већ га откривају; анегдоте немају моћ да обарају или да руше, али могу духовито разобличавати и исмејавати, и тако силу неправедне власти морално кажњавати влашћу праведног смеха.

Смех који изазивају шаљиве народне анегдоте није њихова највећа вредност: њега превазилазе идеја и значење који често превазилазе и саму анегдоту. Зато тај смех извире из значења и стреми значењима којима служи, а основна или доминантна значења шаљивих ерских анегдота, на пример, исувише су дубока и озбиљна: то су стремљења ка слободи, правди и човечности, здравом разуму и људском остваривању уопште.

Иако су шаљиве народне анегдоте везане за своју садашњост и уоквирене својом садашњошћу, оне недовољно стреме у будућност, па како сатирички или духовито приказују садашњост, шаљиве анегдоте имају и своју визију будућности: јер идући за *скривеном логиком ствари* и појава, шале се често и остваре.

¹⁸ В. Ст. Караџић, *Српске народне пословице*, Беч 1849.

Иво Андрић је писао:

„... али најпосле све се шале остварују и на крају сваке шале је смрт и иза сваког смеа ћутање.“¹⁹

Зато Перо Слијепчевић, пишући о „анегдоти као уметничком делу“, с правом истиче да је смисао анегдоте у њеној дубини:

„Она не служи за увесељавање, макар била и пуна хумора. Она задире и одвише дубоко да би служила само смејању!“²⁰

Биле озбиљне или шаливе, сатиричне или подруглаве, народне анегдоте увек откривају нешто непознато и занимљиво што се није смело или се није хтело саопштити јавно или отворено: стога су смелост или недореченост — као изазовна загонетност и распаљива, неисцрпна једноставност — основна својства анегдоте. Отуда су анегдоте облик пражњења неког дубоко нагомиланог социјалног или психолошког напона, и тиме се објашњава укорењеност анегдоте и у друштву и у људском карактеру. Они који анегдоте причају, а и они који уживају слушајући их, заједно остварују могућности да се слободно изразе и да иживе чак и она осећања и мисли о којима се не сме, или не може, отворено говорити: то је извор дубоке социјалне, психолошко-педагошке, а и филозофске функције шаливих анегдота као изражајног облика неукротивог и критички будног људског духа.

Ради потпунијег разумевања коренитости и трајности шаливих анегдота, даћемо и компаративан преглед својстава приповетке, анегдоте и песме да би та употребивања што релефније истакла специфичности анегдоте:

Напоменимо још ово: ако је за стварање песме потребан занос или надаћуће, за приповетку или роман — визија, за стварање анегдоте је потребна моћ људског духа да у неком стварном догађају или историјској чињеници сагледа дубљи и важнији смисао од самог догађања и да ту вишу и значењем богатију истину тако језгровито и живописно прикаже да се она трајно памти као духовит или охрабрујући доказ, шта све људски дух може прозрети, сагледати, створити чак и кад је спречен или кад је онемогућен.

Док је у песми — захваљујући заносу — све могуће, док у приповеткама често пратимо драматику која произлази из збивања кад се *могуће* преображава у *немогуће*, дотле у шаливим анегдотама пратимо како и оно што изгледа *немогуће* у себи открива оно што је *могуће*, те су зато шаливе анегдоте израз снаге људског духа да продире до своје слободе и кад је

¹⁹ *Сабрана дела*, књига девета, Београд 1963, 33.

²⁰ Часопис *Запис*, Цетинје 1929, прештампано под насловом *Анегдота као уметничко дело у: Народна књижевност* (приредио Владан Недић), Нолит, Београд 1966, 495.

Оно што је за приповетку:	То је за анегдоту:	За песмју:
ПОСМАТРАЊЕ	УОЧАВАЊЕ	УЖИВЉАВАЊЕ
ОСВЕТЉАВАЊЕ	ОТКРИВАЊЕ	ИЗДВАЈАЊЕ
ОПИСИВАЊЕ	ИЗОШТРАВАЊЕ	ФИКСИРАЊЕ
РАЗМИШЉАЊЕ	ЗАКЉУЧИВАЊЕ	УСРЕДСРЕБИВАЊЕ
КАЗИВАЊЕ	ИСКАЗИВАЊЕ	НАГОВЕШТАВАЊЕ
КОНКРЕТИЗОВАЊЕ	УОПШТАВАЊЕ	ПРОЖИВЉАВАЊЕ
СЕЋАЊЕ	ЗБИВАЊЕ	УЗБУБИВАЊЕ
КОНТРАСТ	СУКОБ	ОСЕЋАЊЕ
МОГУЋНОСТ	ЧИЊЕНИЦА	МАШТА
ОБЈЕКТИВНО	ОПШТЕЉУДСКО	СУБЈЕКТИВНО
ТОНОВИ	АКОРДИ	ПОЛУТОНОВИ

заробљен, и да открива суштину ствари и појава чак и кад је припитиснут привидањима.

Пошто је анегдота синтеза акције и одговарајућих карактера у неком сукобу или сукобљавању, свака анегдота има и своје драмско језгро или драмски чвор, који се разрешава расплетом радње, а и смехом оних који анегдоту прате и доживљавају.

Све то указује да је анегдота згуснут облик међусобно супротних ситуација, а свака ситуација — била позитивна или негативна — развија се према одговарајућим људским хтењима или људским карактерима уопште, као што се и карактери у анегдоти развијају према ситуацијама: зато су анегдоте израз људских мера или узајамног људског одмеравања или проценивања уопште.

У свим ерским шаљивим анегдотама, на пример, Еро упада у већ постојеће околности изазивајући промену и други правац деловања тих околности, самим тим што својом акцијом или контраакцијом ствара нове, своје ситуације, које чак могу, превазилазити затечене или оне у које је он запао.

Док околности трају и владају снагом свог постојања, докле ситуације проистичу из околности и теку у овом или у оном смеру, па се могу убрзавати, успоравати или привремено заустављати, и управо то отвара Ери могућност да неочекивано изазива нове, своје ситуације, или да већ постојеће скреће у правцу који њему одговара, а не да мења околности (што је теже или неизводљиво).

Свака шалива народна анегдота, као хумористичка форма, садржи у својој структури двоструки развој радње, и те две радње имају исти правац, али супротан смисао: и док се једна радња развија узлазно — „навише“, друга се развија силазно — „даниже“ (или обротно).

У почетку неке ерске анегдоте, на пример, Еро је увек у некој подређеној ситуацији или у утроженом положају, из кога се, снагом свог духа, и својом узлазно-растућом сналажљивошћу, пење све до победничког разрешења анегдоте.

Упоредо са овим узлазним или *прогресивним развојем радње*, тече и супротни, силазни или *регресивни развој радње*, јер се насупрот Ери — који је у почетку инфериоран или некоме и нечему подређен — налази као противник лице (турски цар, ага, кадија или Турчин уопште) које је по својој друштвеном положају толико надмоћно и својом сигурном доминацијом тако опијено да не примећује како због Ерине контраакције пада све ниже, док своју првобитну доминацију не деградира и сведе на изненадан пораз.

Сем ове акционе структуре, свака ерска анегдота садржи своје *основно језгро* као средиште или стедиште свих акционих тенденција а садржи и почетни и завршни акциони акценат, и то: почетни, који је у знаку неке *привидности*, и завршни, који се открива као *доминантна стварност*.

Што се Ерине акције тиче (реакције или контраакције у анегдоти), она је усмерена на то да се противник или саговорник — био то Турчин или неко други — најпре уздигне или узвиси, а потом да се надмудри (на пример, и на тај начин што би се Еро претварао да је неук или чак приглуп) да би се противник или саговорник навео и потом савладао духовитом и изненадном подвалом као осветом због неке обесправљености. Зато ваља разликовати ситуацију кад Еро *надмудри* некога од ситуације кад некоме — подвали.

Углавном, Еро може:

— подвалити некоме ко је моћан да би пружио уживање или задовољство онима који су немоћни;

— подвалити из освете или ради стицања неке праведне компензације;

— подвалити ради неке незнатне користи или малог интереса, нарочито ако ће то изазвати знатну деградацију и освешћавање противника.

С обзиром на оног ко је жртва подвале, подвала може бити:

— праведна: ако се онај ко је у почетку анегдоте владао ситуацијом — *етички или људски огрешио* о некога ко му је био подређен;

— неправедна: кад се безобзирно или бездушно вара онај ко је „невин“, те није заслужио да буде преварен (јер суштина хумора је у правичности и добродушности према другоме).

Као што видимо, *ерска подвала* — не само као циљ хумора већ и као његово средство — увек има и своју етику.

Тако се у ерским анегдотама јављају разрешења која су и изненадна Ерина победа, а и праведан пораз његовог противника, па се остварује и компензација која припада Ери, а и освешћавање поразом које је неопходно Ерином противнику. Зато је разрешење у свакој народној анегдоти и начин успостављања поремећене етичке равнотеже или начин успостављања поремећене праведности.

Шаљиве народне анегдоте имале су функцију умене и духовите хронике која је осветљавала људе и њихове поступке, а и догађаје и њихове токове, тражећи у свему праведност као трајну законитост и законитост као трајну праведност. Стога суштина сваке анегдоте и јесте у неком прикривеном а потом откритеном сукобу или у сукобљавању супротних хтења или намера: отуда проистиче извесна акциона живост или напетост анегдоте, у којој се — као на бојишту — започиње, развија или разрешава неки бој или судар уопште, па је — тако посматрано — свака анегдота истовремено и *мала позорница великих збивања*, тј. збивања која су велика по значењу и онда кад су по обиму — мала...

Зато су те анегдоте — стварање у колективној осамљености — значиле пражњење бремени тог народног духа, као што су, освежавајући и јачајући тај исти дух, биле велико уживање — при слушању и маштовитом сагледању актера и њихових поступака. Као бојиште сталних супротности и поприште разноликог збивања, деловале су оне и као *живо догађање*, а и као *живо позориште*; деловале су чак и као духовито, телевизијско сагледање онога што се збива не само у близини него и у даљини.

Људска машта је најстарије позориште, први филм и најранија телевизија.

Ерске анегдоте, настале у турско време имају своје опште и заједничко историјско време, али свака анегдота се збива и у свом сопственом времену које не прелази оквиру анегдоте и то омогућава њену поновљивост или њено понављање: онај ко анегдоту казује, а и они који казивање доживљавају — увек се до извесне мере идентификују са Ером изналазећи шта им је заједничко с оним Ером о коме се говори...

А онај ко анегдоту казује — у исто време и у извесној мери — и приказује оно што прича слушаоцима, служећи се спонтаним импулсима своје рудиментарне глумачке изражајности.

То говорно приказивање анегдоте укључује, дакле, елементарну и спонтану глумачку изражајност приповедача, чији основни циљ није да глуми ликове анегдоте, већ да што суштественије и живље изрази скривене и неочекиване токове анегдоте да би на видело изишла њена дубља и скривена значења. Та значења проистичу из унутрашњих, а и спољних супротности с којима се анегдота развија све до завршног или доминантног смеха, као исхода откривања значења којима се дух *слушалаца* издиже изнад привидно једноставних или варљиво упрошћених збивања у анегдоти.

Па ипак, на крају шаливих народних анегдота не јавља се онај познати „удар“ који настаје кад се, на пример, по завршетку бајке излази из *времена бајке* и улази у стварност или околну реалност која, од онога ко бајку приповеда, захтева да изиђе из света маште као илузије.

И тај „удар“ при враћању у суровост свакодневног живота, или тај судар при поновном суочавању с бригама и невољама које су се — док је бајка трајала — заборавиле, то (како бисмо га назвали) *болно буђење или болан повратак у стварност* — не постоји при изласку из народне анегдоте, нити тај „излазак“ захтева од онога ко је анегдоту причао да се, на пример, из лика Ере врати у своју личну стварност или да се „демаскира“ постајући онај који *јесте* и онакав какав *јесте*, што се догађа на крају народне бајке под притиском стварности и нужног повратка у свакодневицу свог „отрежњавања“.

Међутим, онај ко прича шаливе ерске анегдоте, тај и после испричаног догађаја пред слушаоцима — а и пред собом — може остати у ерској „слици и прилици“, зато што је ерско збивање усаглашено са збивањем у свакодневици, и што свакодневица својом структуром не разара структуру ерских „згода и незгода“.

Поврх свега, сам завршетак неког шаливог збивања или сам крај анегдоте, као и њено свеукупно збивање — толико су усаглашени са живом стварношћу која окружава и онога ко прича и оне који слушају, да сви — подстакнути или охрабрени ерском сналажљивошћу — осећају буђење субјективних моћи и желе да и они објективно личе на Еру, по оној: а зар и нама не личи да будемо у причи?²¹

И чиме се завршавају ерске шаливе приче или анегдоте? *Заједничким смехом оних који слушајући доживљавају анегдоту, нарочито кад је причање сликовито и јеэгровито да га слушаоци с лакоћом и уживањем могу пратити и усвајати, заслабујући успутним реаговањима и духовитим опаскама раз-*

²¹ Збирку савремених ерских анегдота Милисав Бенић (*Нови ерски хумор*, Титово Ужице 1977) отвара поглављем „Ери личи да буде у причи“.

вој ерских „згода и незгода“, све док се на крају — као разрешење — не чује завршни Ерин одговор пун изненадне досетљивости која распали најјачи смех као пражњење и катарзу.

Према томе, смех који прати причање духовитих народних анегдота њихов је саставни део, зато и смех слушаца — избијајући као реаговање у току причања — израста и до особене дијалогске реплике: стога смех није само једнострано реаговање на нечије причање, већ и вид саучествовања или одговарања на мишљење, став или на неки изазов уопште. Отуд смех постаје колективнодијалогски облик узајамног споразумевања у току казивања шаљивих народних анегдота: смех је, дакле, дијалогски феномен.

Зато се и заједнички смех на крају јавља као заједничка радост због супериорности духа над силом и праведности над насиљем, па је тај заједнички смех и један облик *заједничке победе* с Ером из анегдоте који је у сукоб кренуо први и извојевао победу: слушаоци су ишли за њим...

И ко зна ко ће од слушаца, у првој идућој прилици, доћи у неки сукоб са свеколиким животним супротностима и после сналажљиве победе — отићи у причу или анегдоту?

Већ сама чињеница да су ерске анегдоте засноване на догађању и да свако догађање има своју видљиву или спољашњу страну, али и унутарњу или теже уочљиву или невидљиву страну, указује на *смисаоно двојство* ерских шаљивих анегдота. Због свог једноставног садржаја, оне делују као да су сасвим јасне и објашњене самим тим што их је човек чуо или прочитао: као да и није потребно о њима размишљати и као да се у њима не може ништа ново открити ни пронаћи, или као да су лишене унутарње дубине или тајне.

Откуда произлази такав утисак?

Читајући ерске анегдоте (као и при читању неког другог књижевног дела), крећемо од почетка и идемо ка крају анегдоте — с обзиром на краткоћу ерске анегдоте, до краја стижемо брзо: зато брзо стичемо и утисак целине збивања, па се у току читања анегдоте брзо савлада противречност између нашег постепеног или хронолошког сазнавања (идући од почетка ка завршетку) и постојеће околности да пред собом имамо (још пре читања) већ оформљено и целовито сазнање као завршено дело (које се нашим читањем поново ствара и довршава).

Међутим, кад неко анегдоту прича, они који причање слушају, присуствују *раћању анегдоте* и, доживљавајући је, имају утисак чак и да учествују у њеном настајању: тада се целина анегдоте временски поклапа са целином причања и слушања, што се не дешава кад се анегдота чита: тада је анегдота објективно завршена и забележена пре него што је неко почео да је чита.

И то указује да ерске анегдоте — уза сву своју временску одређеност и постојање у времену — имају и своју ванвременску егзистенцију: читање је продор управо у ту ванвременску егзистенцију свих могућих временских токова, како оних у анегдоти, тако и оних временских токова који се јављају у процесу читања.

И док је у нашој народној поезији дошла до израза наша епска колективна свест²² о славном времену које је прошло и о времену ропства које траје, у ерским и осталим шаљивим народним анегдотама се испољава колективна свест о *времену које се мора стварати* и које је неопходно остваривати, и то чак пре времена које се жели или прижељкује.

Тако се наш народ, на пример, опирао турској сили и насиљу и помоћу изналажења и изграбивања свог времена и својих простора,²³ дакле, опирао се својом свешћу о ономе што му је отето и што је морао — да би постојао — потајно или јавно поново стварати или остваривати.

То, поред осталих, исказује и анегдота *Еро с онога свијета*: пошто је Еро турском неправдом и насиљем толико стењен и притешњен „на овоме свијету“, он своју егзистенцију преноси на „онај свијет“ и, доносећи „слике и прилике“ с „онога свијета“, духовито и иронично изриче свој критички суд о „овоме свијету“.

Зашто се вишезначност ерских анегдота — упркос њиховој јасности — теже уочава?

Најпре зато што су те анегдоте *говорно или причањем* (а не списатељски) *стваране и развијане* и што су *слушањем и разговарањем усвајане*, а то указује и на особености настајања наведених анегдота, а и на особености рецепције (слушања и усвајања или доживљавања и тумачења).

Пошто су се шаљиве народне анегдоте обично причале на разним празничним седељкама или скуповима — а нарочито у дугим зимским вечерима — свако индивидуално слушање и доживљавање приче распаљивано је и допуњавано заједничком жеђи да се нешто ведро или духовито чује, а и да се то што потпуније доживи. А познато је како се индивидуална пријемчивост повећава у атмосфери колективне рецепције, постајући осетљивија него кад исти садржај слуша појединац сам.

Та закономерност одређује дејство и незаменљиву доживљајну снагу позоришне уметности, која се заснива на директном узајамном односу глумаца као извођача и оних који извођење доживљавају (публика).

²² „Песму због тога није било тешко очувати да постепено сазрева до оног историјског и етичког сазнања које ће се, затим, чувати сопственом снагом“, уочава историчар Радован Самарџић (*Усмена народна хроника*, Матица српска, 1978, 11).

²³ *Исто*, 51—55.

Управо ту атмосферу колективног садејствовања нема читалац анегдоте, који је препуштен ускости овоје индивидуалне рецепције, јер нема око себе саучеснике с којима би делио дражи заједничког доживљавања, смех и остала чујна и нечујна реаговања: зато се читалац често препушта усамљеничком трагању за доживљавањем и онда кад се заједничка доживљавања намећу сама собом, као што се препушта усамљеничком тумачењу онога у шта је народни дух унео свестрана значења која се најпотпуније ослушкјују и упознају — заједнички, колективним ослушкивањем и колективним откривањем.

Колективно праћење и надахнуто казивање анегдоте имају зато онагу фолклорног позоришног дејства, те је такав начин казивања утицао на структуралне особености и развој шаливих анегдота: њихово порекло је у колективном догађају као што је њихово уобличавање плод колективног саучесништва и сарадње. То проистиче отуд што се у овом колективном уоквиравању индивидуалног збивања колективна рецепција јавља као провера или као критериј индивидуалног догађања, поимања и доживљавања.

Има још једна околност која, при тумачењу шаливих народних анегдота, њихову слојевиту вишезначност потискује иза њиховог површинског и наметљиво видљивог и небитног значења: то је забавни или забављачки ток анегдоте, који својом привлачношћу обично толико заокупи пажњу и занесе да се не уочавају дубљи и важнији токови анегдоте. Забављање везује пажњу и омета је да се усмери и на оно што је мање приметно, што је прикривено или што је суштина анегдоте. Према томе, циљ народних анегдота није испричати шалив или духовит догађај само ради смеха или разоноде, већ успоставити и сукобити животне или друштвене супротности да би се осветлило оно што се у животу или у друштву прикрива или оно што се теже запажа и види. А свака анегдота казује како је сукоб увек догађај и како се догађај увек — прича, историја или зрно историје, као што је историја догађање о коме се прича кад догађај прође... Зато шаливе народне анегдоте, на пример, увек исказују неко прошло збивање или догађање, али њихова суштина није у томе: анегдоте су и неукротиво поигравање народног духа с нужностима да би се овладало и нужностима и случајностима.

Ето зашто заплет шаливих анегдота може да наведе на сужено схватање сукоба, и зашто неочекивано духовит расплет анегдоте може толико да занесе да се не примете дубља и трајнија, општељудска значења.

Јер, не треба заборавити да је основно својство народних анегдота откривање које се исказује прикривањем или прикривање чији је циљ — откривање: наш народ је морао да буде вишеструко опрезан под Турцима, који су мотрили на њега, и

такав је, у извесној мери, остао и после ослобођења од Турака, јер је искусио како све власти мотре на њега.

Зато и на оно скривено у анегдоти треба мотрити као да и оно мотри на нас и на све што га окружује.

Према томе, читање ерских анегдота — као и читање наших народних приповедака и песама, а и свих народних умотворина уопште — изискује од читаоца способност да, у привидно упрошћеном и записаном исказивању осети живе пулсације противречно сложеног народног бића, јер ми данас тешко можемо и да замислимо колику су исказану снагу и моћ доказивања имале некада речи или језик којим су уобличене наше народне умотворине: у том језику не говоре речи, већ народно биће, и не нижу се само догађаји, већ кроз њих струји колективно мишљење и расуђивање, и не износе се на видело буквалне ствари и појаве, већ поетичне метафоре и *општељудска значења*.

Наше народне умотворине потичу из времена кад је судбина језика била *судбина народног бића*, као што се судбина народног бића исказивала *судбином језика*.

Ето неслагљиве дубине нашег усменог предања: па чак и кад повременим сазнавањем пробијемо његово једноставно дно, ми боље сагледавамо његово ново, тајанствено дно.

Зато је и народ сам себи — често загонетка, као што му је често загонетка и оно што сам за себе ствара.

Свако стварање почиње неком загонетком и загонетком се завршава: као живот. . .

Наш народни хумор је *облик мишљења и расуђивања* или облик одбране од неправде и насиља као од апсурдне стварности. А пошто наш народни менталитет, својом маштовитом способношћу, сваку стварност усавршава и надграђује и својом вером у будућност, народни хумор се јавља и као духовито исказивање сурових истина, а јавља се и као духовита истина о суровостима илузија и трезвености освешћавања. Јер у хумору, као и у другим облицима народног исказивања, може се осетити извесна чежња за бољим и лепшим животом, па била то и привидност, или чежња за избављењем из тешкоћа макар и помоћу привидности, и улога разних привидности у трпљењу и снази с којом је наш народ подносио свој тежак живот веома је значајна, а истраживање у том правцу донело би драгоцену и нову сазнања о менталитету нашег народа уопште.

Будући да се у нашем народном хумору узајамно условавају, преплићу, потврђују, негирају и превазилазе разноврсне привидности и стварност, суштине и појаве, реалност и илузије — управо се *борба с привидностима и откривање суштине* могу сматрати унутарњим координантним системом наше народне духовитости уопште.

Да би се сагледали вредност и значење нашег народног хумора, треба имати на уму да се он стварао:

- под неумољивим деловањем природе;
- у честим историјским вртаозима и преокретима;
- у непредвидљивој и исцрпљујућој борби за опстанак уопште.

Зато је народни хумор имао и функцију одбрамбеног живог средства којим се народни менталитет штитио од свеколиког и разновидног насиља тежећи да сачува свој идентитет и своје тле под ногама, као и своју свест у глави, чак и кад саму главу није било лако сачувати.

Тако је народна духовитост постала вид покретљиве и критичке народне свести која се борбеношћу јачала и повећавала, па је народни хумор деловао као *ватра духа* која и греје и кали, а и ватра коју животне олује — што дуже трају — све више распаљују и шире.

Тако је у свом трагичном осећању усамљености²⁴ наш народ сам себе храбрио и бодрио плодношћу хумором: освешћујући се тако ослободилачким хумором и откривачким омењем, бранио је не само себе него и циљеве којима је стремио, а и своју историју, која га је надахњивала и уздизала, јачала, али и обавезивала.

Хумор је тако израстао не само у антрополошки и етнографски него и у *историјски фактор*, јер је наш народ живео и под околностима кад његово деловање није могло да измени:

— ни суштину ствари (али хумор му је помагао да суштину открива),

— ни поредак ствари (али хумор му је јачао и развијао здрав разум и расуђивање),

— ни однос господара као однос насиља према народном духу, али је помоћу хумора народ мењао *свој однос* према господарима и свим силама које су народни дух условљавале.

Народни хумор је био барометар стања, а и промена у народном духу.

Својим јасним увиђањем да су сукоби и сукобљавања особина кретања и кичма постојања, наш народ је развијао своју способност мишљења и смисао за логичност, као што је изопштавао своје проницљиво сагледање истина чак и онда кад су истине скривене, прикривене или замагљене: народна истинољубивост уочава се и у склоности да се истина каже јасно, али не и увредљиво, оштро, али не и заједљиво, целовито, али не и ускогрудно, и ма колико био одан истини, наш народ није

²⁴ Р. Самарџић, *Усмена народна хроника*, Матица српска, Нови Сад 1978, 18.

толико одан правилу: његов увек радознали дух не подноси канон или догму.²⁵

Могли бисмо рећи да је битно својство нашег народног хумора уочавање свеколиких супротности и сукоба, с једне стране, и тежња ка што човечнијем, дакле, ведром разрешавању тих супротности и сукоба, с друге стране, јер се ведрим разрешењем сукоба унапређује разум и људска природа уопште. Зато хумор обнавља и оплеменењује људску снагу делујући и као средство унапређења човечности уопште, јер „ко се смеје, зло не мисли“ — каже наш народ, који је у току своје историје непрестано стрепео од разних зала.

Иако не настаје само да би поучио, наш народни хумор и поучава; иако не прописује правила, наш народни хумор упутује како се ваља понашати: не треба се зауставити ни пред којом ситуацијом, ма каква она била, већ смишљено пробијати њене границе, упорно прескакати њене токове и смело препливативати њене дубине чак и кад је очигледније давање него — испливање...

Наш народ одавно има моћ да верује у своје пливање и онда кад се дави.

Народни хумор уопште јесте духовит облик сазнавања и савлађивања несавладивог света: снага хумора произлази из његове моћи да осветли „животне ишчашености“, етичке неправедности или агресивне апсурдности, и откривајући оно због чега свет може изгледати несавладив или оно због чега би човек могао бити тужан или забринут, хумор, у исти мах, открива и како је све то не само савладиво него и смешно, па свему што је апсурдно сурово или наопако, човек може — захваљујући хумору — чак и да се насмеје...

Смех обезвређује сваку надмоћ и силу.

И кад поучава, наш народни хумор не придикује, јер не иступа у име догме, него у име човека који је неправедно оштећен или притиснут, и док морална упутства често говоре да човек треба да се помири са својим положајем, хумор и лопика хумора говоре човеку да се не мири, већ да се супротставља свом положају и да се бори: зато је наш народ, стварајући своја највиша начела, увиђао да људи не постоје ради моралних начела, него да морална начела постоје ради људи...

Зато је наш народ увек био у дослуху и са смислом патње у својој садашњости, као што је био у непрестаном дослуху са својим визијама будућности...

Ако је прва нужност народне егзистенције била борба за опстанак, онда је друга нужност била: борба за будућност.

²⁵ О осећању хумора као компоненти националног карактера расправља А. Н. Лук, *Юмор — остроумие — творчество*, Москва, Искуство 1977, 50—57.

Јер се наш народни менталитет не може ни замислити без нужности слободе и нужности смеха, а језик смеха јесте — језик слободе.

Ето зашто је смех, уза сву муку и страдање, неодојив од народне историје и зашто су шаљиве анегдоте не само облик фолклорног позоришта него и облик историографије народне свести уопште.

Milenko Misailović

HUMOROUS FOLK ANECDOTES AS THE CONTENTS AND A FORM OF THE FOLKLORE THEATER

Summary

While beginning from the Marxian supposition that comedy is »the road of history«, the author points at the fact that *the dramatic and the comic* are the forms of people's self-consciousness and folk self-expression in general.

In addition to rudimentary forms of people's or folklore drama and comedy as the substance of the folklore theater, the author points at the possibility for a storyteller (if he or she is able of suggesting in stating a corresponding contents) to effect, in cooperation with the audience, the collective experiencing of the folklore theater, while telling, for example, humorous folk anecdotes too.

In such a case the storyteller assumes the function of the one creating or bringing up the anecdote, namely the function of the theater director and of all the subjects and objects in the anecdote. Owing to the manner of telling the story, these subjects become alive as characters, they enter into conflicts and engage in exciting actions, so that all this, again owing to the inspired storyteller, is transformed by him in his own realisation in front of the audience. *In such a way telling the story as an information or communication is raised to the level of real performance and polysemantic representation, as well as of collective experience.*

In order to put more light on the role of the storyteller in telling comic anecdotes and to discover the structure of collective experience, the author of the present work considers, first of all, the structural characteristics of folk comic anecdotes, as a prerequisite of the manner of expressing oneself through theater.

While emphasizing that the origin of anecdote is in the reality of social life, the author considers the situation of a day-to-day of historical happening growing over into an anecdote, and *vice versa*, of an anecdote acting as history or a form of history.

In such a way anecdotes increase the importance of some events, while discovering there of otherwise invisible or hardly noticeable elements. The conclusion follows according to which the basic function of the anecdote is *the discovering of the concealed*.

In order to illustrate the composite structure and also the polysemantic element in the potentials of the comic folk anecdotes, the author quotes an anecdote (*Pokojni šarov*, published in 1910 — i. e., *The Late White and Black Dog*), and after analyzing the one under the title *Erina podvala* (*A Deceit by the Man from Užice*) as a form of self-defense, as well as after discovering the complex meaning of the „morale of the deceit by the man from Užice”, he submits the earlier variant of the same motive which has been published under the title *Canis testamentum* in 1438 in the *Liber facetiarum* by the Italian humanist Poggio Bracciolini.

Also quoted is the third variant of dog's funeral as a motive for anecdote from the collection *Priče iz ruske skrivnice* (*Stories out of Russian Hiding Place*) by Aleksandar Nikolajević Afanasjev (1826—1871), printed around 1860 in Geneva.

After these examples the relationship is elaborated between the laughter which is provoked by a comic anecdote and the anecdote's meanings. Thus it is pointed out that laughter may discover the meaning (the discovering, namely cognitive or in-depth function of laughter), or may hold back of muffle that meaning (entertaining or superficial function of laughter).

While pointing out at deep roots of the anecdote in society and in human character, the author compares, within the framework of general characteristics, the anecdote with the short story and with the poem. His intention along these lines is to review the structural particularities of the anecdote as condensation of mutually conflicting situations which are the sources of action (with the upward and downward trends) — or *vice versa*.

After considering conflicts and internal tension of every anecdote, the author concludes that every anecdote is *a small theater of great occurrences*, namely occurrences which are great in their significance even if they are small in their scope... Therefore the anecdotes, as active battlefield of constant contradictions, act also as *a lively theater* for those persons listening to them and enjoying in them.

The inspired telling and collective experiencing of the anecdote in earlier times had the function of the radio, movies and the television.

The author elaborates also on the cognitive relationship between the former oral communication and the collective experiencing, on the one hand, and the present-day »solitary reading« of anecdotes, on the other. He discovers in what way the collective following of an inspired story has the power of a theatrical action, while the reader is only left over to the lonely search for an ad-

venture even in case of common experiences being in themselves the way of presenting the events.

Moreover, the purpose of anecdote is not to tell about a witty or comic event only for fun or leisure, but to explain those things in life which are otherwise concealed or difficult to discern. Therefore *the basic characteristic of humorous folk anecdotes is the discovering*. This points at the penetration by human spirit through countless illusions in order to reach the hidden and corresponding essences.

After the above analysis the author draws the conclusion that the folk humor is not only a precious substance of the folklore theater, but also a factor of historical development in general, since that humor is a witty form of cognition and of conquering the invincible world. Thus the laughter, just as all the pains and sufferings, is an inseparable part of history of the people because the tongue of laughter is the tongue of freedom.

Мирјана ПРОШИЋ-ДВОРНИЋ

ПОКЛАДНИ РИТУАЛ

на примеру шумадијске варијанте покладних игара

Покладе су везане за црквени календар и у православном означавају последњи дан пред почетак сваког од четири велика годишња поста, ускршњег, петровског, гостољинског и божићњег. Етимологија термина и анализа обредне праксе показале су да се под покладама пре свега подразумева ритуална гозба с прописаним врстама и врло обимним количинама јела којој су обавезно морали да присуствују сви чланови домаћинства, а у ритуалним срединама су често, поред обеда у оквиру домаћинства, приређиване и колективне сеоске позбе. То је сасвим разумљиво јер су покладе биле прекретница између периода слободног, религијски неограниченог начина исхране који им је претходио, и времена поста, које је следило, када су, уз многе друге одредбе о редуковању понашања (забрана весеља, свадби, игранки, сексуалних односа итд., и које је црквеним прописима означено као „време за савлађивање тела и размишљања о греху“¹), биле забрањене и многе намирнице (према православним канонима, то је укључивало месо и животињске производе, јаја, млеко, млечне прерађевине), а чију је поновну употребу легализовала тек прослава великог црквеног празника којим се пост завршава. Покладе, према томе, представљају део ритуалне тријаде *покладе : пост : хришћански празник*, у којој добијају свој пуни смисао и значај.²

Ускршње покладе³ су се, међутим, разликовале од осталих по томе што је за њих, поред овог основног значења, каракте-

¹ Т. Борђевић, *Наш народни живот* III, Београд 1931, 126.

² М. Прошић, *Покладе у СР Србији* — магистарски рад, рукопис, Београд 1976; иста, *Теоријско-хипотетички оквир за проучавање поклада као обрета прелаза*, Етнолошке свеске I, Београд 1978, 33—50.

³ Две последње недеље месојећа називају се Месна или Бела недеља, односно Месне и Беле покладе према врсти хране (месо, односно млечни производи) чија је употреба дозвољена. Месна недеља назива се

ристичан далеко сложенији комплекс обредних активности и својеврсна концентрација ритуалних елемената који су се јављали и понављали током целог зимског и пролећног циклуса (опходи маскираних поворки, обредне ватре и љуљање, као и низ других радњи), чији је циљ био да подстакну општу плодност у природи, или да обезбеде магијску заштиту. То је, опет, имало свог дубоког смисла јер је време њиховог одржавања, према некадашњем природном календару, било на почетку нове године, односно новог пољопривредног производног циклуса, у току највеће ритуалне активности сеоске заједнице.⁴ Сем тога, ускршњим покладама се завршавао период месојећа, када се као „ни у какво доба од године људи у нас тако не чате и не веселе (...), једно зато што су људи онда најбеспосленији, јер је стара љетина сабрана, а зима не да још наново радити, а друго што меса и свакодневног другог мрса и пића има доста. У то се време људи највише и жене, пријатељи један другог походе (...), ноћи се и по селима и по варошима иде на игре и на сјела“.⁵

Према томе, ускршње покладе припадају циклусу годишњих календарских обреда који, без обзира на њихово секундарно повезивање с црквеним празницима, садрже низ претхришћанских магијско-религијских елемената, а с обзиром на место које у њему заузимају — у време када је стара година већ „умрла“ и нова тек почела да се „рађа“ — добијају врло велики значај. С друге стране, гозбе, весеља, игре у колу и „друштвене“ игре, с „драмским елементима“, како се обично означавају у литератури, слободно и чак разуздано понашање у току месојећа и нарочито поклада као његовог врхунца, дају им обележја екстатичких доживљаја која постају још изразитије супротстављања антиподу који им следи, аскетском преживљавању поста. Све то већ довољно указује на изузетну сложеност поклада и многострукост њених значења.⁶

и „урша“, „редовита“ и „шарена“, а Бела још и Сирна. Поред тога, Беле покладе се називају и Ускршње, Велике и Опроштене, јер су тог дана тражили опроштај сви завањени.

⁴ Опходи поворки и извођење других обредних радњи у различите дане објашњава се тиме што је хришћанство разбило целину природног календара и пратећих светковина, те су тако стари пагански елементи везани за различите црквене празнике. Осим тога, паганске свечаности нису се изводиле у једном дану, већ су се понављале више пута у току одређеног периода (П. Кулишић, *Значај словенско-балканске и кавкаске традиције у проучавању старе словенске религије*, Годишњак АНУ БиХ III, Сарајево 1974, 52; С. Зечевић, *Елементи наше митологије у народним обредима уз игру*, Зеница 1973, 26, 28).

⁵ В. Стефановић-Караџић, *Живот и обичаји народа српског*, СКЗ 340, Београд 1957, 22.

⁶ Упор. М. Прошић, *нав. дела*; О. Supek-Zupan, *Simboličko ponašanje u savremenoj kulturi: smisao poklada*, Sociologija 3, Beograd 1978, 291—302.

Покладни ритуали карактеристични су за сва јужнословенска, балканска и, шире, европска подручја, као и за неке области изван тих оквира у које су пренети посредством Европљана и католичке цркве (Јужна и Централна Америка). Иако свуда показују изванредан број истих елемената и особености, што омогућава да се подведу под заједнички именитељ, они се одликују и многобројним посебним варијантама које их међусобно прилично удаљавају. Општи тип покладног церемонијала не може се констатовати ни на територији Југославије, а ритуални образци се разликују по броју и врсти конститутивних елемената, њиховој посебној структури, степену изграђености, на који су битно утицали облици развијенијих, градских културних средина (медитеранска, средњоевропска), или, пак, супротно томе, по степену очуваности традицијских „изворних“ варијаната, производа локалне културе и њене специфичне историје. То се нарочито односи на форму и садржај обредних поворки. У неким од њих доскора се могла констатовати тесна веза с култом и магијом праксом, док су у другима већ дуго преовладавале церемонијалне, забавне, сатиричне, комерцијалне и друге функције.

У нашој етнологској и фолклористичкој литератури већ давно је изражено мишљење да што су опходи и радње маскираних поворки „изворнији“, ближи култу и у функцији представљања религијских идеја и отелотворења бића из „оностраног“ света, тим они више чине саставни део ритуала, а како миметички елементи (који су присутни од самог почетка) почињу да преовлађују у њима на рачун „култне испражњености“, тако они напуштају подручје ритуала и залазе у домен „драмског“, „извођачког“, „забавног“, односно сматра се да се фолклорно позориште наставља тамо где престаје култ.⁷ Такво схватање може се сматрати аналогно мишљењу театролога да антички, па тиме уопште европски театар води порекло из ритуала у славу грчких богова, али да је постојао тренутак њиховог раздвајања и њиховог потоњег самосталног пута.⁸

⁷ Љ. и Д. Јанковић, *Прилог проучавању остатака орских обредних игара у Југославији*, Пос. изд. Етнографског института САНУ 8, Београд 1957, 49; Исте, *Играње под маскама у Србији*, Народно стваралаштво 6, Београд 1963, 407; N. Kuret, *Obredni obhodi pri Slovencih*, Traditiones 1, Ljubljana 1972, 97—98; исти, *K. fenomenologiji Maske*, Traditiones 2, Ljubljana 1973, 100, 114—115; N. Bonifačić Rožin, *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Zagreb 1963, 15 i dr.

⁸ Упор. P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1955; Ч. Молинари, *Историја позоришта*, Београд 1972; K. MacGowen, W. Melnitz, *The Living Stage — A History of the World Theater*, Prentice Hall, 1965 и др. (упор. такође литературу коју наводи Д. Антонијевић, *Народно глумовање и Дионисијев култ*, Антички театар на тлу Југославије, Нови Сад 1981, 205—207). Други аутори, на пример, Ж. Дивиньо (*Социологија позоришта*, Београд 1978), сматрају, међутим, да је ритуално порекло позоришта потпуно ирелевантно.

Међутим, поставља се питање: да ли обред, у коме се може констатовати низ театарских елемената, нестанком или смањем значаја магијско-религијских компонената, нужно губи своју „ритуалност“, и да ли неминовно значи да постаје нешто друго, да из културне сфере прелази у уметничку и из категорије ритуалног у категорију позоришног? Или пак долази до трансформације самог ритуала на тај начин што се реструктурирањем старих препознатљивих симболичких форми (које могу до извесног степена да буду модификоване, редуктоване или обогачене) или уливањем нових садржаја у њих, остварују битне промене његових значења, с тим што он и даље припада категорији обреда?

Савремена антрополошка истраживања и теоријска разматрања су показала да се као *differentia specifica* ритуалног понашања не може сматрати његов сакрални квалитет, јер, мада је неоспорно да је велики број обреда у непосредној вези с религијским идејама, када приказују замишљено постојање другог света, света духова, предака или божанстава, односно невидљиви космички поредак, и када представљају специфичне начине помоћу којих се, како се верује, може ступити у контакт са окултним силама и утицати на њих с циљем да се постигне добробит за заједницу или поједине њене чланове,⁹ они имају своје место и функцију и у секуларној сфери где могу учинити да неке сасвим профане ствари добију карактер „светог“. Штавише, присуство ритуала, који се могу одредити као стандардизовани и формализовани, традицијом установљени и на нивоу релевантне друштвене заједнице општеприхваћени, строго утврђени и контролисани облици симболичког понашања, јесте у одређеним критичним фазама макро и микро социо-културних процеса, и са становишта друштвене структуре и појединача, неопходно.

Та неопходност и виталност ритуала, што доказује њихово постојање у свим облицима друштва, без обзира на степен развијености, уз стално прилагођавање новим условима и потребама, произилази из чињенице да поседују изузетна изражајна и оперативна (у смислу изазивања жељених социо-психолошких последица) својства. Наравно, да би ритуал уопште могао да постане ефикасно комуникацијско и инструментално средство, он мора да се састоји од истих елемената и да се заснива „на истим фундаменталним структуралним и динамичким принципима“¹⁰ као и други облици друштвеног понашања. Он пред-

⁹ S. F. Moore, B. Myerhoff, *Secular Ritual: Forms and Meanings*, у: *Secular Rituals* (уред. S. F. Moore, B. Myerhoff), Van Gorcum 1977, 10—14; M. Gluckman, M. Gluckman, *On Dramas and Games and Athletic Contests*, у: *Secular Rituals...*, 230—231.

¹⁰ T. Turner, *Transformation, Hierarchy and Transcendence: A reformulation of Van Gennep's Model of the Structure of Rites de Passage*, у: *Secular Rituals...*, 61.

ставља само један специфичан вид социјалних односа и непосредан одраз друштвене структуре те се и „кључ за тумачење ритуала налази у разумевању друштвених потреба које чине социо-логички контекст ритуалне активности“.¹¹ Другим речима, између обреда и друштвене структуре мора постојати тесна и непосредна веза, ритуална и неритуална димензија друштвеног живота представљају само два аспекта исте ствари, а с обзиром на то да се заснивају на истим основним структурама, сасвим је могуће да се успостављају метафоричке референце између различитих сфера. „Порука ритуала може се исказати помоћу свих врста обичних предмета и радњи под условом да их култура класификује на симболичан начин“.¹²

Међутим, ритуал који се увек изводи на утврђен начин, под прописаним условима, на одређеном месту, у фиксирано време са утврђеним интервалом трајања, што га све издваја из свакодневног тока и чини посебном врстом догађаја,¹³ кроз своју симболичку структуру, „говори“ на посебан начин о неком делу друштвене реалности и то много јасније, сажетије и доследније него што је то могуће учинити у обичним, неритуалним ситуацијама. Његов говор разликује се по томе што представља синтезу свакодневних догађаја, што истиче и приказује у про-плану поједине њихове особине, што се испољава у различитом контексту и што се верује да ће произвести одређене ефекте. „Као и сваки симболички исказ, ритуал издваја поједине особине реалности те је, према томе, један од његових основних механизма да истакне неке делове друштвеног живота више од осталих. У ствари (...), без таквих апстракција, које стварају дисконтинуитете и контрасте, целокупно значење социјалног света би се изгубило. Ритуални свет је свет опозиција и спајања, апстракција и интеракција, наглашавања и кочења елемената. На тај начин 'световне ствари' добијају другачија значења и изражавају више него што се може исказати у обичном животу (...) У ритуалу се не појављује ништа ново. Догађа се само то да се неки елемент уведе у контекст из кога се обично искључује.“¹⁴ Услед таквих специфичних издвајања, спајања и истицања елемената свакодневног живота, ритуал може изгледати, са становишта нормативне друштвене структуре, супротно од онога што он у ствари јесте, односно може деловати хаотично,

¹¹ Исто.

¹² M. Argyle, *Bodily Communications*, London 1975, 190.

¹³ О „безвремености“ ритуала и његовој функцији у структурирању друштвеног времена упор. E. Leach, *Rethinking Anthropology*, London School of Economics, Monographs on Social Anthropology, no. 22, 1971, 124—136; исти, *Culture and Communication*, Cambridge University Press 1976, 33—36, 51—52.

¹⁴ R. Da Matta, *Constraint and Licence: A Preliminary Study of Two Brazilian National Rituals*, у: *Secular Rituals...*, 259.

инверзно, парадоксално и антиструктурално.¹⁵ То нарочито долази до изражаја код оних ритуала који покушавају да разреши неко конфликтно или двозначно стање, да разграниче друштвене улоге или трансформишу поремећен однос, јер ритуал, како је речено, мора бити иконички одраз постојеће ситуације. Исти је случај и са обредима који имају за циљ да сучеле различите обрасце друштвеног понашања и другачија схватања реалности и да их на тај начин нивелишу. Наиме, различити ритуали у истом друштву могу представљати различите исказе о истој стварности јер сваки од њих истиче оне аспекте који се, сагледани са одређене позиције у друштвеној структури, сматрају основним и критичним.¹⁶ Међутим, чак и када изгледају парадоксално и антиструктурално, ритуали као строго утврђени облици симболичког понашања и специфичан вид друштвене акције, који нешто „чине“ или постижу, несумњиво припадају структурирајућој страни културно-историјских процеса и могу се сматрати „нарочито драматичним покушајима да се поједини аспекти живота чврсто и дефинитивно ставе под контролу и уклопе у утврђени ред“,¹⁷ било да омогућавају континуитет постојећих идеја и односа, било њихово преиспитивање или стварање нових.¹⁸ Стога је сасвим разумљиво што ритуални облици понашања имају свог дубоког смисла у свим друштвено-културним системима, у сакралним и секуларним сферама живота.

Без обзира на то да ли је циљ одређеног ритуала да искаже неко веровање, потврди постојеће стање, учврсти улогу ауторитета, преиначи начин мишљења, или се, пак, јавља као одговор на ситуацију у којој се одвија неки друштвени или категоријални прелаз, разрешава конфликтно стање или двозначност која прети да наруши равнотежу друштвене структуре, у својству инструмента контроле, трансформатора категорија и односа и регулатора задатог реда, он увек подразумева одређено приказивање или представљање. У њему се „драматизују“ неки од најосновнијих и најважнијих делова људског искуства (рабање и смрт, смена годишњих доба, љубав и сексуалност, међуљудски

¹⁵ T. Turner, *нав. дело*, 68.

¹⁶ Да Мата је у својој анализи три бразилска празника установио да прославе Дана независности (војна парада, хијерархија друштвене структуре, учвршћивање улоге ауторитета итд.), карневала (народни празник у коме су дозвољене разне слободе) и црквених празника, са три различита аспекта „говоре“ о друштвеној структури — први учвршћује поредак, други је приказује у инверзији, а трећи је неутрализује (*нав. дело*, 253—255). Е. Лич је, слично томе, утврдио да у различитим обредима преовладава један од следећа три облика понашања: потенцирана званичност, маскарада и инверзија. Они се, међутим, могу јављати и у истом обреду у разним фазама извођења (упор. E. Leach, *Rethinking Anthropology* ..., 134—136).

¹⁷ S. F. Moore, B. Myerhoff, *нав. дело*, 3.

¹⁸ Исто, 5.

односи итд.). Према томе, међу најважније формалне карактеристике ритуала,¹⁹ поред колективности, уређености и традиционалности, убрајају се и поједине театарске компоненте, *стилизиција и инсцениција* друштвене реалности, појава *извођача* који су често опремљени маском, костимом и реквизитима и који не дејствују спонтано већ отелотворују одређени лик и изводе унапред планирану радњу, а чији су циљ потпуно заокупљавање пажње присутних посматрача и обезбеђивање њиховог предавања ритуалном току. Управо су те аналогije са театром навеле неке истраживаче да ритуале схватају као „друштвене драме“, да у њима проналазе многе сличности са, на пример, грчким трагедијама, и да се у анализи и интерпретацији служе драматуршким приступом и терминологијом.²⁰ Међутим, театрални и театрабилни елементи не само да су садржани у ритуалним и формализованим интеракцијама већ се исто тако појављују у различитим понашањима појединаца у неритуалним ситуацијама.²¹ Али, појава истих, театарских елемената у разним сферама живота — у свакодневним интеракцијама, играма, ритуалима, позоришту и др. — не значи да се између њих може ставити знак једнакости или сматрати да представљају различите фазе на лествици еволутивног развоја. Театрабилни облици, којима припадају и обреди, разликују се од позоришта и по форми и по функцији. Недостаје им, како то истиче И. Лоцица, главно обележје позоришта, усмереност ка глуми: „обред (...) не садржи глуму у правом смислу, јер активни судионици обреда не представља, него отелотворује неки лик (...) он извршава радње које су му прописане, његова улога није драмски лик.“²²

Стога, мада театрабилно понашање променом контекста може да прерасте у позоришну представу, „театарско“ у обреду не мора нужно да значи постојање рудиментарно театарских или „дотеатарских“ облика, већ су они, напротив, садржани у функцији ритуала као нужне компоненте за постизање његовог циља. Анализа конкретнoг обреда, у овом случају поклада, који обједињује низ елемената који су исто тако битни чиниоци театра може да послужи као доказ такве тврдње. У ту сврху изабрана је шумадијска варијанта поклада јер се она, посматрано у оквиру територије Србије, највише удаљила од свог култног, ма-

¹⁹ Исто, 7—8.

²⁰ R.D. Abrahams, (*In and Out of Performance*, Narodna umjetnost, izv. svezak, Zagreb 1981, 69, 73), наводи низ аутора који су користили такав приступ за истраживање театрабилности свакодневног понашања. У проучавању ритуала, нпр.: V. Turner, *Dramas, Fields and Metaphors — Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press 1974, 31—42; F. W. Young, *Initiation Ceremonies: A Cross-Cultural of Status Dramatization*, New York 1965.

²¹ И. Лоцица, *Театралност, театрабилност и фолклорни театар*, Градина 3, Ниш 1980, 87—89.

²² Исто, 85, 88.

гијско-религијског прототипа, те је тако погодна за проучавање ритуалног у сфери секуларизованог. Период од краја XIX до 60-их година XX века представља временски оквир посматрања.²³

*

У шумедијском покладном комплексу обредних радњи театрабилни облици нарочито долазе до изражаја у три групе симболичких понашања:

1. *Орске игре*. У целој Шумадији се у неком делу покладног церемонијала, најчешће на Белу недељу, на неком јавном месту у селу, онеме које је и иначе одређено као простор за окупљање и играње (црквена порта, испред заједничког дома, школе, на „игралишту“ итд.), извесне категорије становника (само старије жене, само мушкарци или само брачни парови), уз употребу одређених реквизита (лесков штап, марамица), играју посебна кола у којима се кроз певачки дијалог, мимику и гестове драматизују садржине песама. То су: коло „Пауница“ (2, 5) у коме две играчице у средини покретима приказују садржај отпеваног стиха: подскакују и машу марамицама — паун лети; чупају траву — паун пасе траву; стављају марамицу на део тела који боли пауна (глава, срце, нога). Коло посматрају са стране (ожењени мушкарци, а они одважнији или они којима се нека играчица посебно допада, покушавају да је отму, али је бране остале учеснице од којих свака држи штап у десној руци (5). Затим је ту коло „Баба Радава“ — у Гружи је то типична орска игра (6), док је у космајским селима (5) њен садржај другачији и одговара игри „каиша“ или „лијевка“ у другим крајевима — које играју само мушкарци, ухвативши десном руком за појас играча до себе, а у левој држе лесков штап. Текст песме, врло слободног, еротског садржаја, говори о жени која има односе с многим мушкарцима а да њен муж то не зна. На крају песме штаповима ударају о земљу и једни о друге. У Гружи се (6) игра „Кобиле“ — у којој учествују брачни парови, а чији се садржај односи на „куповину“ кобила-играчица

²³ Подаци су узети из етнографских монографија појединих предеоних целина у Шумадији: Ј. Павловић, *Качер и Качерци*, Београд 1928, 94, 142—145 (1); исти, *Живот и обичаји у Крагујевачкој Јасеници*, СЕЗБ 22, Живот и обичаји народни XII, Београд 1921, 97, 198—199 (2); П. Ж. Петровић, *Живот и обичаји народни у Гружи*, СЕЗБ LVIII, Живот и обичаји народни 26, Београд 1948, 234—239, 468—469 (3); М. С. Филиповић, *Таковици*, СЕЗБ LXXXIV, Расправе и грађа 7, Београд 1972, 189, 241—243 (4); затим из студија О. Младеновић, *Народне игре на Беле покладе у Великој Иванчи*, ГЕМ XVII, Београд 1954, 91—96 (5); С. Зечевић, *Покладне игре у Гружи*, Рад XVII КСФЈ, Загреб 1972, 401—403 (6), као и теренских истраживања аутора овог прилога у селима Орашац и Гараши 1978. године (7). Бројеви у заградама користе се за навођење података у дескриптивном обрасту.

у колу, уз много слободних шала, еротских текстова песама и ласцивних сцена — исто тако изводи као орска игра, док је у другим деловима Шумадије начин њеног извођења сврстава у категорију тзв. друштвених игара (3, 4). Играње кола се у Гружји завршава прославом „женске славе“, за коју су такође карактеристичне опсцене радње и дијалози (6).

2. *Друштвене игре* које се изводе на отвореном простору или, и то у већем броју случајева, у кућама, на забавама током месојеба и Беле недеље. Већина тих игара није била карактеристична само за покладни циклус, у време када су забележене, већ и за све забаве и окупљања у току зиме (недељом, празником, на поселу), када се водио интензиван друштвени живот и обредног и световног карактера. Под појмом „друштвене игре“ подразумева се, у ствари, неколико типова игара, издвојених на основу доминантног принципа заступљеног у њима. Било је игара у којима је преовлађивало такмичење — агон, срећа — алеа, или комбинација агона и алее (игра прстена, каиша), вртоглавица — *ilinx* (играње у колу, љуљање, витлање), а највећи број је припадао типу мимикрије, односно прерушавању и представљању, дакле различити начини маскирања и мимичко-драмске интерпретације појединих личности, занимања, радњи или догађаја.²⁴ У овим последњима обично су наступали само мушкарци у свим улогама, укључујући и женске, а прерушавање и реквизити обично су били сведени на најмању могућу меру, тек да назначе лик или предмет који представљају: марама и сукња — жена; зубун опасан појасом — калуђерска мантија; сукнена хаљина, метла уместо репа и прави овнујски рогови — ован; штап или обрамица — коњ, итд. Сцена и декор били су део свакодневног амбијента који је, међутим, доласком играча и њиховим радњама постајао место издвојеног и посебног збивања. Мада су се присутни делили на извођаче и посматраче, та подела није била строга, тако да је сваки гледалац могао сваког тренутка да буде „увучен“ у игру и тако постане активни учесник. За сваку игру постојао је само општи оквир и садржај, док је све остало било у домену импровизације, тако да је успех извођења умногоме зависио од умешности и довитљивости играча.²⁵ Без обзира на то о којој је игри реч, а њихов списак је

²⁴ Класификација је извршена на основу принципа које је установио Р. Кајоа у делу *Игре и људи*, Београд 1979.

²⁵ Формалне карактеристике фолклорног театра најпотпуније су разрадили: Т. Cubelić, *Usmena narodna retorika i teatralogija*, Zagreb 1970; исти, *Usmena narodna dramaturgija — važna komponenta u hrvatskoj dramskoj književnosti*, *Mogućnosti XXIV*, 2—3, Split 1977, 366—388; N. Bonifatić Rožin, *нав. дело*; исти, *Dramski elementi i oblici u našem narodnom stvaralaštvu*, Рад Х. КСФЈ Цетиње 1964, 287—293; Д. Антонијевић, *нав. дело*, 205—218. За одређење појма фолклорног театра упор. И. Лоцица, *нав. дело*, 79—81; исти, *Theatrical Conventions and Oral Communication*, *Narodna umjetnost, izv. svezak...*, 83—92.

прилично дуг („Калуђер“, „Просјак“, „Ован и пастир“ или „Продаја овнујског меса“, „Корњача“, „Свети Илија“, „Воденичар“, „Турчин“, „Богати гавран“ итд.), увек је посреди било карикатурно приказивање, својеврсна критика и подсмевање и наглашавање гротескних особина, а често се користило присуство особе која није познавала садржај игре да се учини смешном или да се над њом изведе груба шала (поливање водом, просипање цећи на главу, „причешћивање“ љутом ракијом и др.). У Шумадији су се само две игре изводиле посебно на покладе: „Продаја кобила“ и „Конопљарица“, а за обе су типични еротски садржај (у другој је обрађена тема ванбрачног зачећа и тражење потенцијалног оца детета међу многобројним партнерима), ласцивне радње и неограничена сексуална слобода у понашању учесника.

3. Поворке маскираних „комедијаша“ или „шиљкана“ које су опходиле село и у свакој кући (изузимајући само оне које су у жалости) изводили разне радње. Оне су овде изгубиле низ својих архаичних особености („старце“ у преврнутим кожусима опасане звонима, дрвене или кожне маске са териоморфним атрибутима, представе животиња и др.), задржавајући још једино понегде „бабу“ и свуда представљање свадбене поворке (сл. 1—3). У њима су учествовали углавном само мушкарци, али, као на пример у Такову (4), и жене, и то прерушавајући се у супротни пол. У поворци су увек били представљени „млада“ (мушкарац у женском оделу са велом преко лица), „младожења“, „девер“, „ћутурџија“ и још понеки од сватовских часника, „поп“ и „бак“. Сви учесници носили су маске од хартије, а облачили су се тајно „да би били као непознати што страшнији и смешнији и да би могли и преко мере да се нашале са народом“ (3, стр. 237). „Млада“ је представљана као она која је већ родила дете, те је носила лутку, или је била у јаоно уочљивом „благословеном“ стању и стално је покушавала да пољуби девојке као своје „другарице“ (6, 3). „Младожења“ је носио штап или празилук, симбол фалуса (6, 7), „баба“, такође преобучен мушкарац, настојала је да се приближи женама (3, 7) и све радње које су изводили имале су наглашене комичне и пародијске црте (обред венчања, понашање учесника, откођење према укућанима), а све што се дотађало недвосмислено је било прожето еротским значењем.

Неоспорно је да се у овим описаним облицима понашања могу препознати трагови култа и магијско-религијске праксе. О њиховом несумњивом религијско-обредном карактеру и пореклу сведочи то што су извођени на одређени годишњи празник, за-

тим што су учесници морали задовољавати утврђене критеријуме (пол, доба старости), потом употреба одређених реквизита, у орским играма начин играња, легитимност и прописивање начина понашања које је у нормалним, свакодневним интеракцијама забрањивано или бар осуђивано (разузданост, ласцивност), као и значење многих радњи. Тако се, на пример, еротска садржина може протумачити као остатак оргијастичких свечаности чији је циљ био да магијским путем стимулишу плодност у природи на почетку новог вегетацијског циклуса,²⁶ ударци и тучњава могу имати симболично значење умирања и поновног рабања,²⁷ а исти смисао има и поливање водом или зарањање у њу и излажење из ње²⁸ (у игри „Корњача“). Етнолошке анализе покладног (зимског) циклуса доказале су њихово магијско-религијско порекло, утврдиле значења његових елемената, реконструисале развој идеја о натприродном на којима се заснива и тиме показале његов синкретички карактер, својствен нашој „народној“ религији у целини.²⁹ Такође је констатовано да се покладном ритуалу у сеоским срединама дуго, још и током прве половине XX века, а у неким крајевима и дуже, без обзира на битне промене у друштвено-економској структури и еманципацији начина мишљења, придавало магијско значење, да се веровало у његову прагматичност и способност утицања на „онострано“ ради просперитета „овостраног“.

Међутим, у многим крајевима, као што је то случај у Шумадији, њихов култни садржај је потиснут у други план (или чак заборављен), а преовлађујућу улогу је добила забавна, церемонијална, понегде и економска³⁰ функција. Али, ако се сада вратимо на раније постављене проблеме трансформације садржаја ритуала, остаје још увек отворено питање да ли су покладе прелажењем из сфере „озбиљног“ у забавно и комично изгубиле свој обредни карактер или се, пак, испод површних манифестација крије неки дубљи смисао. Пре свега, потребно је истаћи, да се у формалном погледу, изузимајући извесне редукције елемената, обред није битније променио, већ да је дошло до трансформације његових значења. Чини се, међутим, да је пре дошло до поремећаја равнотеже између различитих значења, да су једна постајала доминантнија на рачун других, него о уливању потпуно нових, дотада непостојећих, у старе форме. Наиме, сваки ритуал, поред јасно постављених циљева, којих су учесници свесни и којима теже, има и низ имплицитних порука и последица по друштвене односе и стање свести, тако да увек садржи

²⁶ С. Зечевић, в. напомену 23, (6), 403.

²⁷ Д. Антонијевић, *нав. дело*, 213.

²⁸ Религијски обреди, обичаји и симболи, Београд 1918, 14.

²⁹ В. напомену 3 и литературу наведену у тим радовима.

³⁰ У Грузи су се „облачили сиромашни становници да би 'комедијањем' дошли до хране и пића за покладе" јер су маскиране поворке дариване у свакој кћи (3, стр. 236).

више значења истовремено, јер иста радња или исти предмет у једном обреду могу остварити низ метафоричних веза повезујући и кондензујући на тај начин више сфера у једну.³¹ Конкретно, у покладама је слабила религијска компонента и експлицитни циљеви који су се заснивали на веровању у прагматичност магијских радњи, а јачала је она скривена из домена друштвених односа и вредности које учесници нису свесни.³²

Доминантне карактеристике описаног понашања које дају опште обележје целокупног ритуала јесу еротика, комичност и упадљива инверзија основних вредности патријархалног етоса. Према патријархалним моралним начелима, која су доскора била на онази у сеоској средини, предбрачни, ванбрачни, промискуитетни и уопште слободни сексуални односи сматрали су се великом срамотом. Девојка која би изгубила невиност или родила ванбрачно дете жигосана је и кажњавана, а исто тако се строго водило рачуна и о понашању удате жене. Морални прекршаји не само да су доносили друштвену осуду, већ се веровало да изазивају и одмазду виших сила.³³ Заснивање брачне заједнице сматрало се обавезном и најбитнијом прекретницом у животу сваког појединца јер је продужење лозе, а тиме и породичног имена и традиције, била једна од најважнијих дужности. Сем тога, брак је представљао и начин да се успоставе тешије везе између двеју породица које су имале заједничке интересе, те избор брачног партнера најчешће није била последица слободне воље младенаца, већ жеља њихових родитеља. Током, пак, самог свадбеног ритуала, од чијег је успешног извођења, како се веровало, зависила срећа брачне везе и позитиван исход брачних циљева, понашање младе и младожење било је регулисано многим религијским забранама,³⁴ а требало је, супротно покладним „младенцима“ и уопште покладном приказу свадбе, да покажују смерност, покорност и чедност, те високо вредноване особине патријархалног друштва, нарочито код њених млађих чланова.

Међутим, култура не постоји само на основу „замишљеног реда“, онако како би требало да буде, већ и кроз „остварени ред“,³⁵ онако како јесте. Та остварена култура, у неком свом делу, може битно да одступа од свог замишљеног, идеалног модела, чак да буде у директној супротности с њим. Тако су теренска истраживања у свим поменутиим областима Шумадије показала да се, упркос прокламованом, јавном моралном

³¹ V. Turner, *нав. дело*, 55.

³² Упор. разграничења на манифестне и латентне функције ритуала, R. Merton, *Social Theory and Social Structure*, The Free Press of Glencoe, Illionis 1957, I poglavlje.

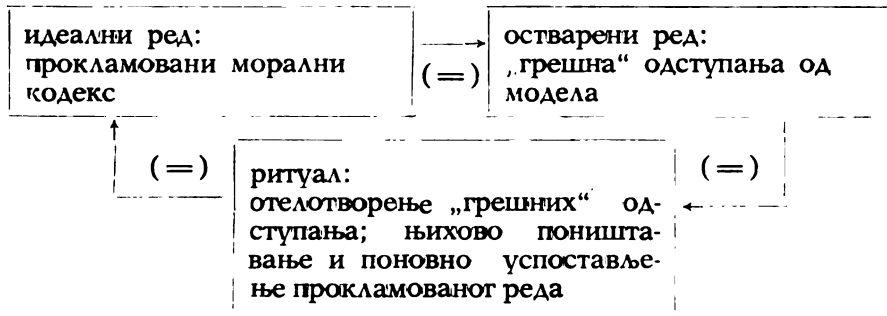
³³ Д. Бандић, *Табу у традиционалној култури Срба*, Београд, 1980,

³⁴ Исто, 344—349.

³⁵ K. Levi-Stros, *Strukturalna antropologija*, Beograd 1977, 48 и даље.

кодексу, у свакодневном, реалном животу остварује низ илегалних љубавних веза, предбрачних и ванбрачних, да ванбрачна деца нису тако ретка појава, да сексуални односи нису потпуно забрањена тема, да се, напротив, о постојећим везама на селу, техникама физичке љубави и о сопственим искуствима разговара и у женском и у мушком друштву, додуше у мањим групама, помало конспиративно, на нивоу трача и препричавања и кроз одређену морализаторску призму.³⁶

То недвосмислено доказује постојање раскорака или супротности између прописаног и оствареног на нивоу културе, али исто тако и на нивоу социјалне структуре и друштвених односа јер „аморално“ понашање појединаца неминовно доводи до конфликта, несигурности, љубоморе, размирица, фрустрација и сличног, а то су управо оне ситуације за чије се разрешење у помоћ позива ритуал. У малим заједницама, с јаком друштвеном контролом, у којој су интереси колектива постављени изнад интереса појединаца, а тако је неоспорно било и у српском селу, свађе и нереди се не „рашчишћавају ad hoc (...)“ већ се сви они заједно регулишу у неком одређеном периоду ритуалног циклуса.³⁷ Покладе као време дозвољених слобода и представа свадбене поворке пружају подесан оквир за разматрање са „нагонским грехом“:



Сагледане у том светлу, еротика и ласцивност покладног ритуала могу значити приказивање и наглашавање управо те скривене, илегалне димензије сексуалних односа у реалном животу, чиме она стиче легитимност у току самог ритуала. Признавање постојања нечега већ је пола пута у правцу његовог решавања. У начину извођења ритуала и специфичном приказивању те димензије друштвене стварности садржана је већ и формулација става према њој, својеврсна морална осуда, али и психолошки механизам за поништавање негативних ефеката које она може произвести у друштвеним односима. Наиме, је-

³⁶ В. напомену 23: 2, 103—104, 206—219; 3, 308, 479—480; 4, 45, 62—79;

³⁷ V. Turner, *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*, Cornell University Press 1977, 179.

дан озбиљан садржај изражава се кроз хумор, шалу, поругу и пародију на сопствени начин живота — друштвени и нагонски — и на тај начин, преокретањем озбиљног у неозбиљно, постиже се ефекат катарзе, разрешење друштвеног сукоба кроз супротстављање два супротна осећања или става, при чему се они међусобно укидају.³⁸ Сем тога, комично је погодно средство за успостављање дистанце, а приписује му се и коригирајућа улога.³⁹

Међутим, разне врсте понашања у току поклада, комично-сатирично, еротско и инверзно, не изражавају само супротност између идејног и феноменолошког реда у домену сексуалних односа. Њихова симболика и значења су, напротив, знатно шири јер, с једне стране, изражавају општу побуну против стега друштвених норми и ограничености свакодневне егзистенције, а с друге, ослобађају нагонске пориве у човеку дајући им легитимност постојања. Према В. Тарнеру, функционисање сваког друштва заснива се на сталној, дијалектичкој омени фаза друштвене структуре и *communitas*-а. У друштвеној структури, место, улога, права и дужности сваког појединца су јасно разграничени и утврђени, а индивидуалне слободе и самосталан избор могућности подређени су вредностима, нормама и интересима заједнице. *Communitas*, супротно томе, успоставља стање изједначености у коме су јединке привремено ослобођене свога друштвеног положаја, стега и конфликта које доноси живот у структури. Прелазак из једне у другу фазу регулише, наравно, ритуал. Ритуал са елементима побуне, протеста и слободног понашања и права на „легалну анархију“ и симболично рушење нормативног реда такође имају значење катарзе друштвених тензија. Али, они имају и даљу консеквенцу јер ништа тако добро не учвршћава ред и не појачава вредности и норме на којима почива друштво као што то чини привремени и повремени парадокс и неред.⁴⁰

Стога су покладе у традицијској сеоској средини представљале изузетно важан облик ритуалног понашања који је потенцијално могао да задовољи низ потреба заједнице и њених чланова, потреба за критичким освртом на устаљени начин живота, за рушењем постојећих друштвених норми, преокретањем друштвених односа, за исказивањем у свакодневном животу скривених мисли и осећања, за представљањем (социо-имитативни нагон), игром, разоном, за стварањем друштвеног догађаја. У њима је било много игре, музике, плеса, представљања и извођења, али су оне и даље првенствено биле прописано обредно понашање, посебан ентитет који се не може изједначити ни с једним другим — ни са игром, ни с театром, ни с пак, с

³⁸ V. Turner, *Dramas, Fields and Metaphores...*, 56; Л. Виготски, *Психологија уметности*, Београд 1975, 267—311.

³⁹ Л. Гиц, *Феноменологија кича*, Београд 1979, 157.

⁴⁰ V. Turner, *The Ritual Process...*, 96—97, 166—168, 177—178, 185.

нормативном егзистенцијом. У сваком од њих — у ритуалу, игри и позоришту — постоји низ заједничких елемената, али њихова специфична структурираност, од које зависе и њихова својства и однос према спољашњем свету, чини их и битно различитим. Као што је ритуалу неопходно „позоришно“ да би се могао исказати и постићи свој циљ, тако се и у позоришту може уочити много ритуалног и у ономе што се догађа иза сцене и у ономе испред сцене, односно у понашању публике.

Разграничење поља ритуала од позоришта, чини се, врло добро илуструје закључак Мери и Макса Глукмана у њиховом раду о драми, игри и атлетском такмичењу: „... дитирамбне химне Дионисију представљале су ритуал, док грчке трагедије, сачуване до наших дана, то нису биле. Није се веровало да ће оне тиме што ће представљати основне конфликте у друштвеној организацији моћи да утичу на ток догађаја, чак и упркос томе што су се изводиле у ритуалном амбијенту, у славу бога. Сматрамо да се слични закључци могу односити и на бурлескне сатирске комаде и комедије. У трагедијама није прописиван ток акције или њен исход; и макар у машти, како је то схватала публика, протагонисти су имали могућност избора који би им омогућавао да промене ток догађаја.“⁴¹ Ритуал, напротив, мора, без одступања, да следи прописани ток, а верује се, да његово правилно извођење може имати утицај на догађаје изван њега.

Mirjana Prošić-Dvornić

THE CARNIVAL RITUAL

Summary

The basic problem treated in this paper refers to the question whether the carnival ritual (in the rural setting in the central parts of Serbia), which has been noted to have many theatrical components — in ritual kolo-dances with presentation of the accompanying song content, performance of sketches with scenes from the village life as seen from their comical and satirical side, and especially, the behaviour of the masked participants of the ritual procession who represent the mocking wedding ceremony — once the magico-religious elements, formerly its foundation, have been reduced, or pushed to the background, ceases to be a ritual and transforms itself into profane entertainment, a kind of folk theatre, or, on the other hand, remains in the ritual sphere with the somewhat changed meaning. In order to answer this question

⁴¹ M. Gluckman, M. Gluckman, *нав. дело*, 231.

it was necessary to define the main characteristics of the ritual, the most important, for the present purpose, being that it can be equally present and needed in the sacred as well as in the secular field, and that, if it is to acquire expressional and instrumental efficiency, it necessarily has to take a form of the performance, that is, the theatrical elements must represent its integral part.

The dominant characteristics of all the three mentioned types of behaviour, which give the general feature to the whole ritual are eroticism, comicality and the inversion of the basic values of the patriarchal ethos, concerning the prescribed behaviour of the individuals and the social, and especially sexual relations. However, this ritual inversion might have its feedback in the real life. Namely, culture does not exist only as the *«ordre conçu»*, but also as the *«ordre vecu»*, and the field researches in different parts of Šumadija have shown that in real life there were many *«sinful»* violations of the prescribed rules of conduct (illegal love affairs, illegitimate children and the like). This undoubtedly proves that there were some contradictions between the proclaimed, ideal forms of life and the realized ones, which could give rise to all kinds of disagreements, frustrations, insecurities and conflicts, and those are the very situations which call for a ritual to be resolved. Carnival, as the time of licence as well as the presentation of the wedding procession, render themselves as a suitable framework for the *«combat»* with the *«instinct sin»*. Therefore, the eroticism and the value inversion in the ritual could mean that they present and emphasize the hidden, illegal dimension of the relation between the sexes through which they acquire the legitimacy during the course of the ritual. The way in which the ritual is performed and the specific presentation of this dimension, already contain the formulation of the attitude towards it — the specific moral condemnation, but also the psychological mechanism for the annulation of the negative effects it can generate in social structure.

This interpretation certainly does not cover the whole range or layers of meanings of the carnival customs, but it is sufficient to prove that they, despite of, and also because of, their theatability, do not change into a different entity but remain the ritual situation undertaken with certain goals in mind.



Сл. 1. „Невеста“ и „девер“ у покладној поворци, Грузија. Снимио С. Зечевих, 1972. године (фотодокументација Етнографског музеја у Београду, инв. бр. 11227)



Сл. 2. „Девери“ са „невестом“, Грузија. Снимно С. Зечевић,
1972. године (фотодокументација Етнографског музеја у Бео-
граду, инв. бр. 12768).



Сл. 3. Учесници покладне поворке пред кућом, Груза. Снимио С. Зечевић, 1972. године (фотодокументација Етнографског музеја у Београду, инв. бр. 12767).

Иван ЛОЗИЦА

ЛАСТОВСКИ ПОКЛАД 1981.

Ластовски поклад није казалишна појава, то је обичај¹ који у себи уједињује и обред² или ритуал и представљање.³ Али не само то — то је „фешта“ која је и више од свега тога по значењу које има за судионике. Надам се да ћу уз помоћ филма⁴ моћи пренијети барем дио доживљаја, што нам може помоћи у освјетљавању разних компоненти покладног збивања на Ластову.

Моје припреме за истраживање ластовског поклада потрајале су неуобичајено дуго, јер сам као припадник ЈНА годину дана темељито изучавао географију отока, камен по камен. Као војник упознао сам и природу и људе, знао сам читав контекст обичаја, али нисам имао прилике доживјети ластовски поклад — доживео сам га тек три године касније, као истраживач.

Повод истраживању на Ластову био је текст *Поклад и мајка*, објављен у књизи Н. Бонифачића Ројина (Бонифачић Ројин 1963). Успоредба Бонифачићевог и ранијих и каснијих записа у документацији Завода за истраживање фолклора у Загребу с мојим доживљајем из 1981. године предмет је овог излагања, а циљ ми је да упозорим на промјенљивост обреда и на улогу театрабилних момената, представљања и импровизације унутар изведбе обреда.

Рукописна збирка бр. 183 Завода за истраживање фолклора⁵ садржи колационирани пријепис велике збирке записаних народних приповиједака из библиотеке В. Богишића у Цавтату. Међу приповијеткама има и других усменокњижевних облика,

¹ Обичај као традицијски увјетовано одступање од свакодневног понашања.

² Обред (ритуал) као изведбени дио обичаја.

³ Представљање као показивање (презентација) измишљене збиље.

⁴ Уз реферат је на скупу био приказан тридесетминутни тонски С8 филм.

⁵ (Богишић 1953.)

па и два описа ластовског поклада. У предговору збирци Маја Бошковић-Стули пише: „Текстови, преписани на стр. 287—290, садрже опис 'Поклад ластовски', оригинал је писан руком М. Луциановића на 5 слободних листића папира формата сличног биљезници. На страни 287 (по нашој пагинацији) написао је Богишић: 'Опис поклада стонског (?) и ластовског у кошлуци: Приповједка у књижици писана је руком Л. Зоре'. На стр. 291 написао је Богишић: 'Зоре, 3 и листак приповјетке'. Текстови преписани на стр. 291—300 (ластовски и слањски поклад, приче, загонетке итд.) писани су на осам везаних листова формата Бачке биљезнице, руком Л. Зоре, и једино је прва група загонетака писана другим рукописом“ (Богишић 1953).

Доносим овдје оба споменута описа у цијелости, без икаквих интервенција:

ПОКЛАД ЛАСТОВСКИ

Материјал за описивање

Јавна народна забава с плесом задњег дана Покладах на Ластову бива непрекидно од старијех старина. Сасвијем да се с временом од тога нешто преиначило, нешто из нова извело, остаде ипак непромјењен плес под оружјем чисто народног значаја. Обичај је на Ластову да се одма по првом дневу (младе) године стану међу собом окупљати младићи, да по сталежу и пријатељским одношајима својих обитељи устроје неколико друштвах да се што боље забаве плесом и игром дојдучијех Поклада. Међу овим разнијем друштвима буде једно по избору, бољарах. Њима спада повластица да у задњи дан приреде споменуту забаву с плесом, а то с допуштењем политичког мјестног поглавара, кнеза, односно начелника. Пошто је друштво тај допуст примило, чланови му буду названи Покладари.

Средиште забаве јест Поклад, учињен у претили понегјеник. Тело му је од пљеве а ноге од прлине, постављене у чисме, а то да при цуљању доња страна буде претежнија од горње те да се не сврне на узи кад лети него да стоји у прав и обично важи 30 либрица. Притоме се настоји да га се што лијепше отјеје и уреси. (Љева му је рука подбочена а десном, коју равно пружа, каже роге прсти-ма). Пошто га уготове, друштво Покладара обједује укупно напијајућ и пјесме народне пјевајућ. По обједу обходе село те по кућам бољарах представљају *farse*, којима бирају за субјекте живе особе из мјеста, особе или по себи омијешне (*ridicole*) или јер учествовале какву смијешну догађају. За ту сврху одаберу се најживахнији и најшљивији између Покладара и определијели се свакоме сходну улогу да је по своме уму и вјештини води. Ти се представљачи

тај дан по наградној одијећи зову „груби машкари“ с обзиром на сутрашње лијепе Покладаре.

Раним јутром задњег дана неколико покладара попење се на покладарову гржу (масгно) положену на врхунцу стрмот и прилично високог брда над селом. За ту гржу вежу коноп, палац дебела промјера, те га у долину доведу до покладарова ступа, за ту сврху усађена, па га отегну и оставе.

Одма по обједу окупе се Покладари у кућу друштва. Сви су у бијелим гаћама, у црвеним скрлетним коретима, са златним или сребрним шицима (појасима) преко рамена на прекрст и златном иглом у прсима. Многи си ставе око врата и златни огрљај с великим зрнцима. Има пак неколико времена да су се увели високи клобуци (цилиндри) исто златним или сребрним шиком обавијени. Тако свечано обучени са мачем у руци наслоненим на десном рамену крену Покладари два и два у броју од 20 до 40 параха.⁶ Они образине немаду на лицу. Пред њима иде Поклад на најљепшем товарчићу од мјеста, а за Покладом глумац удара у лиру. Један на грубо обучен под образином и штркалицом у руци има задаћу држати подаље дјецу и свиетину која се врти око Поклада и Покладара те им пут приечи. Пјевајући јуначке пјесме дођу до покладарова ступа. Ту се чета заустави и пошаље на покладарову гржу шест друта с Покладом. Кад су горе дошли ставе обложене цијеве (кантере), дуге каквијех 40 центиметрих, на коноп, стисну их, утврде на ње Поклада, па кад је све готово, пукне пушка, шест Покладара захалека и Поклад крене. Нетом то спазе Покладари у долини, брже боље једногласно одхалекају и дочекају плескајући тог брзог сокола, који двијести и песет метара узе прелети у 15 секунда. Пошто га се са конопа дигне, пошље га се опет на врхунац, те га се три пута на исти начин цуља.

Поставив опет Поклада на товарчића, крене чета Покладара селом на околи пјевајући обично пјесму:

„Малена се чета подигнула,
Мала чета ал је огњевита,
Медју собом чета говорила
Чему нама наше четовање
Кад немамо пред нами војводе
Хомо на двор Алијиној мајци
Да нам пода Алу за војводу“ итд.⁷

Обходећ куће бољара, плесају у свакој скраћени плес, кога тек пред вечер цијела изиграју. У свакој кући при

⁶ Које године има их више, а које мање.

⁷ N. B. То је которска пјесма.

одласку примају послastiцах и печенота вина. Пошто су бољареве куће обишли и сунце к западу клонуло, додје та красна чета на Долац, равница под матицом црквом. Пред овом је пространи трг, с кога се ужива под собом чаробни плес. Покладари се ставе у два реда, сваки са својим другом према себи. Коловогја нареди почетак и сваку мјењу у кретању. Кад заповје „један прама другому“ започме плес. Прва је фигура прости *vis à vis* у коме свак према своме другу плеса, држећи мач при десном рамену. Мијењајућ мјесто, куцају се мачеви на сусрету. Друга се фигура у томе од прве разликује да сваки пружа мач своме другу, који га за врх хита, те држећ га разито према себи плеса као прије. Имајућ свака фигура два дијела иза првога друга друге фигуре премече се мачеве преко главе без да их се из лијеве руке пусти; иза другог исто се преко главе преметне, ну противним смјером. Иза ове двије уводне фигуре настане право коло, које у некијем честима наличи пуно *Rondeau Quadrille*. Коло се игра и на много различитих начина; сад просто, сад преко руке; сад се стиска концентрично док се у хрпу збије па се опет мало по мало развије. Знатна је међу осталом трка. Чим се коловогја из кола затрчи, остали се почму један по један од кола цијепати док напакон сви стану један за другим брже боље трчати, ко да ће на јуриш. Гдје један другота стиже ту се мачеви куцају. Трчећ обходе у круту неколико простора изван равнице гдје коло играју и то три пута засебице. Иза трећег пута уведу у коло Поклада на товарцу. Око њега заиграју коло, па стиснув га то боље, овију му на около тако да му мачеве на главу наслоне. Задњи куца својим мачем по решетки (*sull intreccio delle spade*) учињеној од мачевах осталијех на покладовој глави. Уз то сви крећу плесајућ лагано. За тим из средине изагје коловогја и развије опет коло, те, иза нјеколико сличнијех фигура, сврши плес са *vis à vis* с којим је и почео. Пошто плес сврши свуче се Поклада тако да му остане само тиело од плајеве у мрежини шашивено. Гола Поклада натакну на колац и упале.

До назад десетак година уз покладову смрт читала би се његова опорукa. Била је то пјесма строго сатиричне нарави спјевана оомерцем (*verso ottonario*), слагајућ први стих са слједећим, тојест први са другим, трећи са четвртим. Попут *annales annuales* садржавала је та пјесма све оне догађаје године, који су важни били или због њихове смјешне нарави те би их народ са угодности чуо, или су падале на читову срамоту, те би се алегоричним излагањем жестоко дотичну особу прекорило. Имагяху дакле ове пјесме двостручну намјеру угодити и прекорити. Пошто је-

дне године мал да се недогоди велики покољ због пецаве нарави овијех пјесама, политична власт укине за свеј јавно читање.

Сплјет дне 15 Јуна 1877

Мелко Луциановић.

(Л. Зоре)⁸

Поклад Ластовски

Б. И.

Јутром понедејелка, т.ј. у сриеднје покладе сакупи се дружство у једну кућу да направи поклада. Од сламе му је читаво тјело изум ногух; до колјенах му привале чизме напуњене пјеском или пржином тако да свака нога по девет фунтих важи, а остало је лагахо као еноти слама. На енглежску, како они зову, одјену га, црвеном одором до бока а белими гаћама; на главу му натакну високи клобук сав одјевиен трацима разне боје. Јутром уторника оду на брдо одкале се изгледа мјесто, па за каков дуб вежу дебелу узу, а други крај узе носе по сриед мјеста, и вежу га за туј стојећи стабар, тако да, за јасније се изразит, трикут начине, јер ова уза значи ипотхенузу, а брдо и комад мјеста два катхета. Кад је по подневу, дружство поклада у одори точно истој као и поклад, бројем не сваке године по све истим јер кад год и до тридесет а кадгод и до четрдесет буде, сваки са мачем у руци састану се заједно и пријаме одкуд ослића, пак поклада натоваре и оду у походе одличним обитељима, гдје плесове народне уз пратњу љере воде и халакајућ вино пију. Товар са покладом на самару пред друштвом иде, а један од друштва прид покладом трка чељадину штрапљућ из стрцаљке (serviziala). Кад су викали и махнитали са покладом по селу, тројица од друштва воде га на оно брдо, а остала чета остане доље код стабра, о којој је коноп везан, спремна с вином и буком на дочекање поклада. Кад су она тројица на брду, кроз трстику која је јур приправљена међу ногама поклада у добро положена, провучу коноп и ставе поклада да јаше на узи, па га громким викањем низ узу пусе. Туј се види разлог чизмам пуним пржине и трстике, јер да није тога, нагнуо би се и стровалио к тлеху. У мало часах надје се на другоме крају гдје с дуготрајним грохотом дочекају га да се не смрви; те по три крата опетују исту ствар. Леву

⁸ У пријепису је изнад наслова, на стр. 291, додано оловком „Л. Зоре“. Зацртијело је то знаменити филолог Лука Зоре, рођен у Цавтату 1846, умро у Петњи 1906, оснивач листа „Словинац“ у којем је 1881. године (год. IV, бр. 6) објављен Луциановићев опис ластовског поклада.

му руку пруже да рог омиче а десну подбоче под пазуху, дали ипак с таквом хитрином пузе се низ коноп да једном петлу, кога су му под пазуху ставили, скочиле су очи од брзине. Кад су трећом довршили игру опет на товара ставе поклада па халакајућ по мјесту изводе коло на равнини уз лјеру. Туј приспије један да чита опоруку покладову (тестаменат). Тај тестаменат сваке године сложи се у стихове на сеоску; и уложе се туј пригодне кому сатире. Кад дочита тај глумац тестаменат, почме млатит поклада, а друштво изчекивајућ његову заповјед разнесе га на мачеве, па потла ужеже. То се вечером згоди, тад се разидје свак к својој кући.

Успоредимо ли ова два описа ластовског поклада у Богишићевој збирци, замијетит ћемо, поред сличности, и неке разлике. Луциановићев је опис исцрпнији, описује организацију и припреме, спомиње *грубе машкаре*, прилично детаљно описује опход покладара по селу и њихов плес. С друге стране, Зоре, који се углавном задржао на цуљању, о плесу тотово и не говори, али детаљно описује Покладову и покладарску одјећу („на енглежску“) и не спомиње да је читање тестаменга забрањено, што би могло указивати на то да се тај опис односи на раније изведбе него Луциановићев. (Вјерујемо ли Луциановићу, читање тестаменга је било забрањено негде око 1867.). Покладарска и Покладова одјећа „на енглежску“ вјероватно је сјећање на британску окупацију Ластова (1813—1815), јер је управо енглеоска униформа била тада црвено-бијела. Такав опис Поклада одудара од раширене ластовске предаје о каталонском подријетлу Поклада, а донекле и од његова данашњег изгледа (смеће лице, положиј руку). Било би занимљиво знати да ли је Л. Зоре видио поклад на Ластову или је то запис на темељу туђих казивања.

У рукописној збирци Маје Бошковић-Стули са Шипана и Ластова (Бошковић-Стули 1953, стр. 19) као додатак су придодане написане примједбе које је ауторици дао Амброзије Сангалети на Ластову, а које „треба да покажу у чему се данашњи покладни обичаји на Ластову разликују од оних које је својевремено описао М. Луцијановић“. Примједбе говоре о мањој улози *грубих машкара* које више не изводе „фарсе“, него углавном скупљају јаја по кућама, о томе да су покладарске бијеле хлаче замијењене црним или тамномодрим с „кордаунима народним пришивеним уз вањске рубове лијевих или десних ногавица од гаћа попут генерала“, да покладари не носе више цилиндаре, него клобуке зване »mezzocanna«, да ред више не одржава један од покладара под образином (Медо), са „штркаљницом“ у руци, него двојица у американским официрским униформама. Сангалети први спомиње текст *халекања* при цуљању: „Евива нам кумпанија, пошло нам је алавија (alla via)“, споми-

ње дрвене мачеве који су замијенили праве у исто вријеме кад је било забрањено читање тестаментa.⁹

Најпотпунији опис поклада на Ластову дао је Никола Бонифачић Рожин (Бонифачић Рожин 1960). Стјепан Степанов, Иван Иванчан и Никола Бонифачић Рожин пратили су ластовски поклад 1960. године, с намјером да га документирају тонски и филмски. Како пише сам Бонифачић у уводу рукописне збирке, „план је већим дијелом пропао, јер су на магнетофону остали нејасни дијалози глумаца приликом паљења Поклада, а упропаштено је и филмско снимање услјед квара на апарату“. Бонифачићева збирка садржи 14 казивања о покладу, 6 записа пјесама и стихова везаних уз поклад, 16 записа осталих пјесама, 6 казивања о постанку поклада на Ластову, 9 записа осталих предаја, а и по ауторову је мишљењу најзначајнији „текст покладне драме, који сам успио забиљежити, јер сам на дан изведбе (уторак) у стопу пратио главне актере у тој драми: мајку, њеног пратиоца и докторе“ (Бонифачић Рожин 1960, II).

Простор нам не допушта детаљније описивање те најзначајније збирке о ластовском покладу, па ћемо само укратко резимирати који су то нови, до тада незамијењени подаци о ластовском карневалу у Бонифачићевој збирци. Прво, то је опис Поклада, који се разликује од дотадашњих — Поклад је Каталан, предаја говори о неуспјелом походу Сарацена на Ластово и о заробљенику кога су *цуљали* низ узу. Затим, ту су драгоцјени подаци о *грубим машкарама* и њиховим шалама на покладни понедељак, па идентифицирање неких сталних ликова (доктори, мајка, пратилац, адмирал итд.), врло детаљан опис изведбе по данима, описују се бомбе које служе при *цуљању*, први пут се спомињу *лијене машкаре* (и Луциановић их спомиње, али није јасно мисли ли он можда на покладаре). Записани су импровизирани дијалози ликова у току саме изведбе у уторак. Споменуте дијалоге Бонифачић је (уз незнатне исправке и допуне) објавио у својој познатој књизи *Народне драме, пословице и загонетке* (Бонифачић Рожин 1963), па о њихову садржају овдје не бих говорио. Бонифачић у уводу збирке занимљиво пише о карактеру тих дијалога, који нису фиксирани, него су импровизације глумаца који из године у годину тумаче исте ликове.

Иван Иванчан је у рукописној збирци *Фолклор Ластова и Мљета* (Иванчан 1960) дао опис ластовских плесова, па и покладарског кола. Ти су описи касније објављени у књизи *Народни плесови Далмације 1* (Иванчан 1973).

⁹ Сангалети пише да се то догодило пре неке 82 године, а то би било 1871. отприлике. На темељу Луциановићевог описа и других података (Иванчан 1960, стр. 8), (Милићевић 1965, стр. 18), вјеројатније је да је до забране дошло 1866. или 1867.

У рукописној збирци Јосипа Милићевића с Виса и Ластова (Милићевић 1965) налази се текст Б. Луцијановића из Ластова о покладу, с предајом о настанку поклада, описом израде лутке и покладарског опхода, *цуљања* и спаљивања. Б. Луцијановић пише о *лијепим машкарама* у које се облаче само женске: „Оне прате покладаре у некој удаљености, а тек им се сада придруже. (На Долцу, пред спаљивање — оп. И. Л.). Свака машкара настоји да се што љепше обуче и збиља се види како готово све имају један изванредан добар смисао за лијепо облачење. Неки мисле да оне представљају заробљене турске буле, које увијек прате два покладара стражара. За вријеме кола робине се придруже покладарима уз знак весела што су ослобођене“. Б. Луцијановић даље пише о забрани читања опоручке, да би закључио текст малом замјерком Бонифачићу што је превише нагласио плач мајке. (Усп. Милићевић 1965, стр. 14—18).

Загребачка телевизија снимила је 1970. године филм о ластовском покладу. И. Иванчан је сурђивао с том екипом, што је резултирало новом Иванчановом рукописном збирком о плесним обичајима на Ластову (Иванчан 1972). Збирка садржи и транскрипцију магнетофонског записа разговора с мјештанима о покладним обичајима. На стр. 38. те збирке из разговора би се могло закључити да је постојало становито слабљење или можда чак и прекид традиције и да је обичај обновљен за потребе снимања. Ако и није било сасвим тако (што тек ваља провјерити), сигурно је да је снимање помогло ревитализацији и да од тада поклад игра на Ластову важну улогу и нипошто не јењава.

Кад сам стигао на Ластово 1981. године, знао сам унапријед доста, и из причања мјештана и из литературе. Иако сам видео и друге карневале у другим нашим мјестима, ипак сам био изненађен, управо затечен, снагом ластовског поклада, онагом која је у великој супротности с малим бројем становника и напуштеним кућама села Ластова. У неколико покладних дана, како је збивање расло и тежило своме врхунцу, као да су покладари и машкаре ницали из утробе земље, као да су били скривени под камењем на изглед пустиг села. Сви који су могли, дошли су: Ластовци који живе у Загребу, Сплиту, Београду или другаје; ученици и студенти, гастарбајтери и исељеници из Америке и Аустралије.

Шивање костима за *лијепе машкаре*, често по кројевима из „Бурде“ и других страних модних часописа, било је при крају кад смо Љиљана Маркс и ја стигли на оток. Ластовске машкаре исте године носе три различита костима: један, обично прошло-годишњи, за маскенбал у сали друштвеног дома у суботу навечер, други (импровизиран од старе одјеће и другог материјала) за опход *грубих машкара* у понедељак поподне, и трећи, нови, за опход *лијепих машкара* у уторак.

Маскенбалом у суботу почело је покладно збивање — ту се скупило готово цијело село и Ластовци су озбиљно расправљали о томе да је сала мала за покладно и за новогодишње славље и како ће је добровољним радом проширити. На маскенбалу се већ јављају доктори, који прегледају присутне и прописују лијекове на оригиналним обрасцима за рецепте локалне амбуланте. У ноћи, након маскенбала, група мушкараца (покладара) одлази „Под костању“, на прописано мјесто у дну села, гдје се виче „уво“. Значење те ријечи нитко од њих не зна објаснити. Тај тајанствени повик прати све важније момен-те везане уз израду и *цуљање* покладне лутке. У понедељак ујутро у сали друштвеног дома прави се Поклад. Покладари, у обичној одјећи, одлазе по *лиру*. Антун Глумац (Кичић) свира *лиру* већ дуго (рођен је 1907). Уз свирку иде се по *прлину* (пијесак), затим по кројача. Кројач је Тонко Карловић (Дуса), који чува Покладову одјећу и опрему преко године у посебном ковчегу. Уз *лиру* и пјесму „Подигло се мало четовање“ покладари долазе у салу. Покладове *шћивале*, чизме, имају уграђено олово. У чизме се сипа пијесак и важу се да буду једнаке тежине. Тијело Покладово израђује се од *пјеве* (сламе) и мреже. Кројач који израђује Поклада и свирач на *лири* плаћени су за свој посао — плаћају их покладари, понекад дјеломично дотирани и од опћине. Део средстава добива се и од улазница за плес.

Готово тијело Поклада облачи се у припремљену одјећу, која се не спаљује, него се чува. Поклад има смеђе лице (каталански гусар по предаји) и обучен је у „турску“ одјећу. Израда Поклада и све што је везано уз *цуљење* озбиљан је посао. Кројач израђује покладну лутку, иако није прошло више од осам дана од смртног случаја у његовој обитељи.

Уз Поклада, покладари у сали израђују и бомбе од барута увијеног у клупко шпаге, с фитиљима различите дужине. Кад је Поклад готов, покладари вичу неизбјежно „уво“, а некад се запали и једна бомба. Поклад се смјешта у прозор сале, а покладари који су судјеловали у изради одлазе на објед, посебно за њих припремљен.

У понедељак послије подне иде се у *грубе машкаре*. Групе дјецe, али и одраслих, па и покладара, којима се у нашем случају придружио и предсједник ластовске опћине, у одрпаној одјећи и нагарањена лица обилазе уз *лиру*, хармонику или само уз пјесму село и скупљају јаја. Пут којим прође група покладара обучених као *грубе машкаре* исти је онај којим ће сутрадан, у уторак, проћи Поклад са својом поворком. Иако је слијед и пут којим Поклад пролази увијек углавном исти, ипак покладари бирају куће које ће обићи, а које неће. Не иде се у куће у којима је болест или гдје Поклад претходне године није био добро примљен. Део скупљених јаја поједе се у по-

недјељак навечер, а дио се чува за другу недјељу, послије поклада, кад покладари опет припреме вечеру.

У уторак, око осам ујутро, покладари у обичној одјећи одлазе „Под костању“ у једну кућу по узу (коноп). Уз свирку *лире* уза се односи на цесту изнад села, одакле се једна страна узе натеже према „Покладаревој гржи“ на врху брда, а друга доље „Под костању“ у дну села. Кад је уза затегнута и кад су покладари уз пуцањ из ловачке пушке завикали „уво“, смије се пјевати. У уторак у једанаест сати звони подне, како покладари након ручка не би закаснили.

Послије подне скупе се код друштвеног дома двије групе. С једне стране, пред улазом у салу, скупљају се покладари, а с друге стране *лијене машкаре*. *Лијене машкаре* су дјевојке и дјеца, по двоје обучени у једнаке костиме. Машкаре настоје доћи што раније пред дом, како би заузеле боље мјесто у поворци. Кад се покладари спреме, посједну Поклада на магарца којег води једно дијете, па уз пратњу *лире*, али без пјесме, са заставом иду до куће председника опћине да им допусти опход и *цуљање*. Након председникова говора и плеса пред кућом, покладари уз лиру и пјесму „Подигло се мало четовање“ обилазе одређеним редом куће у селу, почевши од жупног двора. Пред кућама покладари плешу с дрвеним мачевима, у кућама их нуде вином, фритама, разним колачићима, ликерима. На одласку из куће обично по три пута *захалечу* „уво“. Поворка *лијених машкара* такођер обилази исте куће након покладара, али двије се поворке у опходу сретну само приликом *цуљања* и при спаљивању Поклада. Поклад се *цуља* три пута, док се спушта низ коноп, пуцају бомбе (пет, па седам, па девет). Сваки пут кад Поклад сретно стигне до краја узе, покладари скачу од весела, машу дрвеним мачевима и пјевају „Живјела нам кумпанија, поша нам је алавија“. Након трећег *цуљања* и покладарског плеса, опход се наставља, да би се у сумрак двије поворке опет нашле заједно на Долцу. Ту је главно покладарско коло у које се након неког времена укључе и машкаре. Поклада свлаче и натакнутот на штапу спаљују. Веселе се наставља плесом у сали до јутра. У зору аутобус пун пијаних и још веселих машкара одлази у Убли на брод за Сплит.

Успоредимо ли оваје изнесене описе и друге доступне податке, морат ћемо запазити промјене унутар покладног обичаја на Ластову. Не би нас то смјело забрињавати — промјене су знак да обичај живи, а не да умире. Мијењају се одјећа и лик Поклада и покладара (цилиндри се појављују па нестају, претварају се у клобуке с цвијећем, бијеле хлаче постају црне или модре, „на енглежску“ постаје „на турску“), Поклад не показује више роге него држи уздигнут прст и пуши *шпањулет* (цигарету), мијењају се реквизити (жељезне мачеве замјењују дрвени, пијетла замјењују бомбе), неки се ликови јављају па

се изгубе (Медо, мајка), други се појаве да би се задржали или се мијењају (доктори, амерички официри који постају адмирал). Постоје стални дијелови обреда који се не испуштају (опход *грубих машкара*, опход покладара, *цуљање*, плес и спаљивање на Долцу), неки дијелови су испуштени вјеројатно за увијек (читање тестаментa). Стварају се нова правила, лијепе машкаре обавезно иду у паровима једнаких маски. Вријеме и прилике диктирају измјене, плес је данас само у сали друштвеног дома, а не и по кућама. Маскенбал у суботу и маскенбал на крају у уторак постају све важнији. Правила се и мијењају или укидају, да би се затим поновно јавила. *Грубе машкаре* прво су ишле само у понедељак, али су се, нпр. 1960. године јављале и у уторак, као стални ликови који импровизирају дијалог. Године 1981. *грубе машкаре* опет смију само понедељком обилазити село — покладне драме тако не може бити, јер се мајка и доктори као *грубе машкаре* у уторак не смију појавити.

Завршит ћу овај преглед извјештаја о ластовском покладу хипотезом коју би тек требало потврдити:

Лука Зоре говори само о покладарима, не спомиње ни *грубе* ни *лијепе машкаре*. Његов се опис вјеројатно односи на стање какво је било средином прошлог стољећа. Нешто каснији је опис Мелка Луциановића, у којему постоје и *грубе машкаре*, али строго одијељене од покладара — једни иду у понедељак, други у уторак. Та строгост попушта средином нашег стољећа, па 1960. године Никола Бонифачић Рожин налази на *грубе машкаре* (мајка, доктори) и у уторак. Мајка и доктори издавају се као индивидуални ликови из покладарског кора — слабење ригидности обредног церемонијала омогућује представљање и импровизирани дијалог индивидуалних ликова унутар обредне изведбе. На Ластову се шездесетих година догађа оно исто што се некада догодило у Грчкој, казалиште се рађа из обреда. Међутим, покладни обичаји слабе и даље, континуитет чак можда долази у питање. Али, седамдесетих година јача свијест о вриједности обичаја и на Ластову. Обред мијења функцију. Напуштена магијска функција, па и функција друштвене критике која је још пре стотинак година била дошла у питање (забрана тестаментa), уступају мјесто истицању локалне припадности као новој функцији ластовског поклада. Људи који више не живе на отоку скупљају се на поклад, обред се обнавља, јача његова структура, *грубих машкара* у уторак више нема, зачеци драме опет уступају мјесто униформисаности обреда.

Поклад живи на Ластову и даље, процес траје. У вељачи 1983. године снимљен је још један филм о ластовском покладу, снимила га је екипа београдске телевизије. Ове (1984) године на Ластову снима загребачки радио. Сниматељи помало постају стални ликови ластовског карневала. Аутор ових редака нада

се да ће слиједеће године опет судјеловати на ластовском покладу као *груба машкара* — истраживач.

НАВЕДЕНА ЛИТЕРАТУРА

- Valtazar (Baldo) Bogišić: *Narodne pripovijetke i dr.* iz Bogišićeve biblioteke u Cavtatu, rkp. ZIF, br. 189, Zagreb 1953.
- Nikola Bonifačić Rožin: *Lastovski poklad god. 1960*, rkp. ZIF, br. 340, Zagreb 1960.
- Nikola Bonifačić Rožin: *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 27, MH — Zora, Zagreb 1963.
- Maja Bošković-Stulli: *Narodne pjesme, priče, predaje i drugo sa Šipana i Lastova*, rkp. ZIF, br. 115, Zagreb 1953.
- Ivan Ivančan: *Folklor Lastova i Mljeta 1959. god.*, rkp. ZIF, br. 354, Zagreb 1960.
- Ivan Ivančan: *Plesni običaji otoka Lastova*, rkp. ZIF, br. 839, Zagreb 1972.
- Ivan Ivančan: *Narodni plesovi Dalmacije, I dio, Od Konavala do Korčule*, Institut za narodnu umjetnost, Zagreb 1973.
- Josip Milićević: *Etnološka građa otoka Lastova*, rkp. ZIF, br. 959, Zagreb 1965.

Ivan Lozica

THE LASTOVO ISLAND CARNIVAL IN 1981

Summary

Parallel to the present report on the Lastovo Island 1981 Carnival, a thirty two minute sound film has been shown too. The author quotes in the text the findings of previous research workers in the field of carnival on the Lastovo Island (namely, M. Lucianović, L. Zore, M. Bošković-Stulli, N. Bonifačić Rožin, I. Ivančan, and others), in order to point at the changes of structure of the ritual in course of the last hundred years. He also deals with the role of theatrical elements, of representation and improvising in performing the ritual. He concludes with the hypothesis on repeated gradual weakening and strengthening of rigidity of the ritual, which on the Lastovo Island gave ground first to the appearing and then again to disappearing of that phenomenon, which was termed previously by Nikola Bonifačić Rožin as the carnival drama.

Бреда ВЛАХОВИЋ

НАРОДНО ГЛУМОВАЊЕ У СВАДБЕНИМ ОБИЧАЈИМА РУСИНА У ВОЈВОДИНИ

О народном глумовању постоје међу онима који се са научне стране баве овим проблемом различите дефиниције, чији се смисао своди углавном на ове основне разлике. Једни под тим појмом подразумевају само онај вид народног стваралаштва који се изводи на сцени у облику представе, што значи да садржи сва три критеријума који су потребни за такву одредницу, а то су позорница, глумци и текст. Таквих играказа има доста у нашој народној традицији и они су карактеристични нарочито за крај деветнаестог века. Извођени су у разним приликама, везани за одређене догађаје, празнике или неки други повод. Међутим, постоји и мишљење да је народно глумовање изражено у далеко ширим оквирима и да се среће врло често и приликом извођења не само играказа већ и појединих народних обичаја. Ту се не мисли на извођења народних обичаја на разним фолклорним приредбама, већ на обичаје који се у народу у свакодневном животу изводе на традиционалан начин. У тим обичајима је обиље сцена које се темеље на устаљеним образцима, а за поједине улоге у њима бирају се појединци који имају посебних глумачких способности. Они се кроз праксу истичу и формирају у праве „стручњаке“, те су због тих својих способности увек радо бирани за одређене „улоге“. Такве „улоге“ су посебно карактеристичне у разноврсним и пребогатим свадбеним обичајима. О богатству и бројности свадбених обичаја који обилују моментима у којима долази до израза даровитост појединаца сведочи и литература, у којој ова врста народног „позоришта“ преовлађује у односу на друге обичаје у народном традиционалном наслеђу.

Релативно је богата литература и код нас и у свету која говори о народном позоришту. Већином је то грађа у којој су приказане представе, игре и обичаји који су извођени у разним приликама, а има и радова у којима је таква грађа систематизована и синтетизована. Такве синтезе је начинило неколико

аутора који се годинама баве проблемом народног позоришта и глумовања и готово код свих се издвајају суштински исте групе. Тако, на пример, грађу из ове области народног стваралаштва Никола Бонифачић Рожин дели у три основне групе: народну глуму (с човеком, лутком или сенком), народне игре и народне обичаје и обреде.¹ В. Е. Гусев² уводи нову спецификацију, такозване „дотеатарске“ и „театарске“ облике, чиме у ствари допушта неке прелазне фазе захваљујући којима се лакше прихватају извесни облици народног драмског стваралаштва које би по неким другим критеријумима било теже уврстити у праве драмске облике. На основу таквог схватања, драмске жанрове Гусев сврстава у три типа. Први тип су масовне представе, забаве, празници, карневали, у којима је сваки учесник у исти мах и учесник и део публике. Други тип су религиозни обреди и церемоније, где већ постоји подела на извођаче и публику, али међу њима постоји сарадња. Трећи тип су позоришне представе, у којима су извођачи дефинитивно одвојени од публике. Гусев је у групи обредних „игришча“ у посебном одељку обрадио народну традиционалну свадбу као најсложенију обредну радњу, која се јавља као обред са сложеним комплексом магијских практичних, привредно-економских, правних и других елемената, а у исти мах по многим елементима чини целовито естетско дело. Драмска природа свадбе произлази, како каже Гусев, пре свега из тога што се у самом обреду преплићу старе форме брака са новијим облицима и тако чине нове обрасце свадбеног обреда. Као таква, свадба је у новије време чак често предмет „уметничко“-аматерских приказа на разним фолклорним манифестацијама.

У етнолошкој литератури у којој је описивана свадба са становишта драмско-сценског стваралаштва, приказани су и описани најчешће поједини сегменти који, у ствари, представљају разне игре — игре показе што се изводе у свадбеном церемонијалу, а врло ретко се целокупан свадбени церемонијал представљао као комплетан сценски приказ. Међутим, овом приликом желимо да говоримо управо о свадбеном ритуалу или церемонијалу у целини као примеру народног драмског стваралаштва. Наиме, код Русина у Војводини до данас се одржао свадбени церемонијал који се изводи по одређеном обрасцу, чак бисмо могли рећи да се монологи и дијалози, утврђени по устаљеном церемонијалу, изводе према одређеној схеми. Ти монологи и те схеме се из генерације у генерацију преносе не само преко усменог предања већ су и објављивани у разним врстама популарних публикација. Церемонијал је прописан од позива-

¹ N. Bonifačić-Rožin, *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 27, Zora — МН 1963.

² В. Е. Гусев, *Истоки русского народного театра*, Ленинград 1977.

ња на свадбу па све до тренутка када се свадба завршава. У русинској свадби преплићу се елементи сценских приказа које срећемо на широком простору и у разним срединама (као што је извођење лажне невесте) са другим, доста специфичним обликом свадбеног церемонијала који се изводи према писаним текстовима чију основу чине приче из Библије повезане са одговарајућим елементима свадбе — просидба, кићење сватова и друго.

Свадбене монологе бачких Русина први је забележио и објавио В. Гнатјук³ приликом свог боравка у Руском Крстурџу почетком овог века. Он је, између осталог, приказао и целокупан свадбени церемонијал са свим текстовима, за старосту и позвачине. Слични текстови објављивани су и касније повремено (засад немамо података да ли су и пре Гнатјуковог постојали објављени текстови). У овом веку су таква упутства штампана у Народном календару за 1922, 1923. и 1969. годину.⁴ Текстови су објављивани под насловом *Дружбовство и старостовство*. Упутства за старосту објављена 1922. садрже следеће текстове: староста испитује младожењу, староста у кући младе, староста за столом у младиној кући; улога старосте приликом добијања сваденог руха, када поведе младу на венчање, када добу са венчања пред двери младожењине куће; шта староста треба да учини приликом седања сватова за сто. Што се „дружбова“ тиче, упутства су дата за следеће прилике (1923): како треба да поздраве сватове у кући, када служе ракију, када служе купус (свадбени), када служе вино, када служе паприкаш, и када позову „свашке“ на игру. У календару за 1969. годину објављен је и текст за дружбове којим позивају на свадбу. Поред текстова за старосту, дружбове и издавача, дата су и кратка упутства шта у одређеном тренутку треба радити и на који се начин усмерава ток свадбе. Анализом сва три поменутог текста долази се до закључка да се они нису битније мењали. Упоређујући Гнатјукове записе о свадби с почетка овог века са подацима које смо забележили седамдесетих година у истим насељима, Руском Крстурџу и Куцури, где су се Русини најпре населили, видимо да се у том периоду донекле променио сам ток свадбе, али не и његова суштина. Мењао се утолико што су се поједине радње, раније извођене као самосталне целине, сада спајале и на тај начин се скраћивао сам свадбени церемонијал. То се односи пре свега на оне радње које непосредно претходе свадби — просидба, даривање, прстеновање, што данас чини саставни део свадбеног обреда.

³ В. Гнатјук, *Весіле в Керестурі*, Матеріали до українсько-руської етнології, Том X, Львів 1908, 30—31.

⁴ Руски календар за 1922, 78—85; РК за 1923, 85—87; Христјанскій календар за 1969, 106—114.

Припреме за свадбу почињу, наравно, после договарања заинтересованих породица, онда када се „бирају“ личности које ће бити староста, издавач, дружбови, и свашке, дакле оне личности које ће бити главни носиоци свадбеног церемонијала. Обично се бирају они најспособнији, који су се показали као изузетно вешти, способни глумци, организатори, говорници. Они су гаранција да ће се свадба одвијати добро, што значи да су они и нека врста редитеља. Не бирају се по сродничким везама, већ по способностима. Има изузетно успешних староста, који се памте и у више генерација. Да бисмо илустровали колико су пута способнији позивани на свадбе за одређене улоге, наводимо пример Јуле Левенске из Куцуре, познате свашке која је својој унуци оставила 75 свадбарских пешкира добијених на свадбама на којима је учествовала као свашка.

У целокупном свадбеном обреду носиоци церемонијала су пре свега староста, као главна и по положају најстарија личност, затим издавач, позвачини (којих има четири) и свашке (којих такође има више). Од њихове умешности зависи да ли ће свадба бити таква да се памти.

Свадбени церемонијал у правом смислу почиње на два до три дана пре свадбе. Тада, наиме, дружбови почињу позивати на свадбу. Дружбови се у свадбеном церемонијалу истичу два пута. Први пут у улози позивара, а други пут за време свадбе, када се као домаћини старају о послуживању гостију. Они на свадбу позивају устаљеним текстовима, које морају, пре свега, добро научити да би их могли што боље интерпретирати. Идући од куће до куће, укућане позивају овим речима:

„Приятелю чесни! Мал би я слово або два, кед би ще любело Богу небесному и милосци Вашей. Оказали на Вас службу и добри вечар! (ту ше пове хто одказуе по презвиску и мену). Дал им Бог дочекац, же ше их люби син сце оженїц, а то вони сами не могу окончиц, та ше волаю перше на Бога небесного, и на юца духовного, а так исто на милосц Вашу. Бо так знаме зоз писма сятото: Кед Бог створел швет украсел небо зоз слунком, з мешачком и з дробнима гвиздочками, жем, зоз траву, з росу и з дробнима квиточками. Створел Бог и рай и до раю праоца нашото Адама. Видзел Бог же недобре самому човекови жиц на швеце, зато му створел и жену. Поволуеце ше и друтираз чи бисце не прияли себе за чесц одпровадзиц их сина до храму Божого, до стану малженского и припровадзиц знова до чесного дому. Даю вони Вам там чесни места, мегки хлеби и смачни еда и шицко цо им Бог помог прибрици и приготовиц у их чесним доме.

И ради би ше Вони з Вами развешелїц на (свадзби або питанкох на одредзени дзень) газду за старосту (лебо газдиню за свашку). Ту маце слово до милосци вашей.“

Дружбови имају и посебна спољна обележја по којима се препознају: на глави носе шешпире украшене вештачким цвећем а у рукама штапове украшене разнобојним тракама.

Сам свадбени церемонијал води староста. Он се брине о реду и протоколу. Мора знати многе монологе, које рецитије у одређеним тренуцима у току свадбе. Због тога мора бити сналажљив, духовит, енергичан, а пре свега добар глумац који све монологе с мером и умешношћу интерпретира. Староста се и по одећи издаваја од осталих свадбара, двома преко груди унакрсно везаним пешкирима црвене и беле боје. Староста је онај који „испита“ момка, а затим и девојку од њихових родитеља. Долазећи са сватовима пред младин дом, он представља сватове као путнике.⁵ Причом о Три краља који су путујући за својом звездом доспели до ове куће да запросе девојку, а причом о Ноју и његовом спасењу које је најавила голубица доносећи маслинову гранчицу, свадбени церемонијал је доведен до тренутка када млада дарује младожењу „хустком“ и „покреитком“ (зеленом гранчицом), што је знак њеног пристанка на удају.

Заступник младине породице на свадби је видавач. Његова улога везана је за младину кућу и породицу. Он у ствари предаје младу старости. Том приликом се изводи она свуда позната игра извођења лажне младе. Када се са старостом поглађају око предаје девојке, долази до израза сав глумачки дар видавача и старосте и њихова сналажљивост и духовитост. Извођењем и предавањем младе приступа се самом чину венчања,

⁵ Наводимо цео текст из Календара за 1969. годину: „Придзе пред дзвери и поздравка: „Слава Исусу Христу“ и гвари: Приятелю чесни, так чуме, же медзи вами Христос пребува!

Видавач одговара: Єст и будет! (староста наставља)

Ми терас путеме, як путовали троме краљове гу народзеному Исусови. Пришли вони до Єрусалиму и питали ше Иродови? Дзе ше народзел цар юдейски, бо зме видзели на востоку гвизду його и пришли зме ше му поклоніц. Кед пришли во Вифлеему, поклонели ше му и принесли му дари: ливан, смірну и злато. Так приятелю чесни и ми принесли зоз собу красни дари: виру, любов и потіху. Ту маце слово до милосци вашей.

Видавач: Здрави будзце за тоти красни слова цо сце прегварели гу нам. Але я порозумел зоз ваших словох, же путуєце як троме краљове, а их гвизда провадзела заз востоку, а я у вас не видзим ніяки знак (пита папенку)!

Приятелю чесни! З Адамом постап род людски и людзе цо далей, вше баржей почали гришиц. Але бул єден человек справедліви, а мено му було Ной. И гварел Бог Ною: Ти направ корабель з древа, и направ себе у нїм биванс. Кед бул готови гварел Бог Нойови: Воядз до корабля ти и твоја жена и синове твойо и их жени. Вежнеш зов собу од птицох и скотох по пари. Бог пушел диждж, котри падал 40 дні. Штерацети дзень, кед престал диждж, Ной пушел голубку, а вона кед ше врацела принесла желени конарчок маслинов. Приял ю Ной бо по тим познал же зишла вода зоз жеми.

Приятелю чесни, кед би и ви могли нас так обрадовац, як голубица Ноя кед принесла желени конарчок. Ту маце слово до милосци вашей (пита покрейтку).”

које обавља староста. У том монологу се, између осталог, помиње да свадбари морају бити обучени у свадбено рухо.⁶ Некада су сви сватови од младе добијали по један свадбени пешкир, док су староста, издавач, дружбови и свашке добијали по два (црвени и бели), како би се разликовали од осталих сватова.⁷

Тек након тог старог чина венчања, данас се одлази најпре матичару а затим у цркву.

На улазу у кућу младенце на кућном прагу дочекују „швекар“ и „швекра“. Некада су том приликом извођене разне радње којима се дочаравала срећа и благостање младенаца и куће, а данас се то свело само на чин када староста предаје младу свекру и свекрви са жељом да је прихвате као своју кћер.

На свадбеном ручку је староста личност којој се исказују све почасте, а главни домаћини који се старају о гостима су дружбови. Они не само да износе на сто јело и пиће већ то чине уз пригодне речи с много духовитости.

На пример, када служе *сарму*: „Щешлџиви добри вечер пан староста принес сом вам сарму (капусту) добре уварену и з добрим месом приготовену, зато з теј сарми едзце бо то славне руске едло. Кланиа ше вам дар Божи од наших панџ кухаркох, тримайце себе за највекше и најлепше.“ *Суну*: „Щешлџиви добри вечар пан староста! Принес сом вам юху и когута з високима острогами, з червеним гребенџом и окрутлима гаторжами. Напа панџ кухарка вельку бригу мала, док того когута уварела. Уж 40 роки прекрочела, а ище таке добре едло не уварела. Кланиа ше вам дар Божи од наших панџ кухаркох, тримайце себе за највекше и најлепше.“ *Вино*: „Щешлџиви добри вечер пан староста! Принес сом Вам вино. 'И вино развещелџ шерцо човека' так написал псалмиста Давид. Зато з того вино пийце и на теј свадзби (питанкох) весели будзце. Кланиа ше вам дар Божи од панох чопадох, тримайце себе за најлепше и највекше.“

„Кед випитуге свашки до танцу (по вечери) Щешлџиви добри вечер пан издавач! Мал би я з вами слово або два, кед би ше любело Богу небесному и милосци вашей. Цо ту од нашого панџ газду виставало, шицко ше пред вас предкладало. Тераз вам вечеру на здраве винчугем. Ви газдови за вечеру дзекуйце,

⁶ Текст старосте за ову прилику гласи: „Приятелю чесни, так чистаме у св. Писму: „Приготовел цар свадзбу синову своему и гварел слугот своим: Идзце и приведзце людзох на свадзбу най ше напољни дом мой. Пошли слугот и приведи. Кед пришол цар збачел едного же небул облечени у шматох свадзбних. Озвал ше гу ньому: Приятелю як ти мог ту присц а не облек ши ше до шматох свадзбних!“

Так и ми приятелю чесни вас моалџме да нас облечете до тих шматох свадзбних, кед придзе господар да нечугеме прикри слова як тот госц, Ту маце слово до милосци вашей (ту даваю ручџики старостом и другим)!“

⁷ Још 1969. године на једној свадби у Купури млада је поделила сватовима преко сто свадбених пешкира.

Богу небесному хвалу дайце и до танцу ставайце. Ту маце слово до милосци вашей!"

Музички део свадбеног обреда испуњавају свашке. Оне су пратице старосте и уз његове монологи певају свадбене песме. За свашке се позивају оне жене које пре свега знају свадбарске песме, а, наравно, и да лепо певају.

Последњи чин у свадбеном обреду је скидање венца са невестине главе. Наиме, свашке су оне које „зацепе“ младу, што значи да јој скину свадбени венац и ставе на главу „фичулу“ (врста капе), знак да је од тог тренутка удата жена.

Овде су истакнути само неки елементи свадбеног церемонијала код Русина кроз које се могу сагледати његове драмске или позоришне карактеристике.

Трагајући за сличним појавама, пре свега за сличним текстовима, наишли смо на неколико њих. Код Словака у Војводини свадбени обред је, такође, проткан текстовима из Библије, а за њихово интерпретирање бирају се посебно способни људи.⁸ Такође је познато да и код њих постоје штампана упутства за извођење свадбе.⁹

На основу података из литературе, траг нас води на запад, и то у Мејмурје, где су, такође, забележени текстови за старешину свадбе.¹⁰ Даљи трагови нас доводе на територију Прекомурја у Словенији где су засад забележена два примера објављивања таквих текстова. Оба текста нађена су у североисточном делу Словеније. О прелешкој варијанти књижице писао је А. Смодић.¹¹ Према његовом казивању, књижица с текстовима за позвачине нађена је на Паленшаку и писана је бохоричницом. Потиче вероватно из прве половине XIX века, а данас се налази у Птујском музеју. Кроз текст се преплићу шаливе приче са причама из Библије.

О сличној књижици која је објављена још 1807. године под насловом *Starisinstvo i zvaczinstvo, szem szpodobnini prilikami za volo szvadbenim mladencom* писао је В. Новак.¹² Новак је трагао за изворима ових текстова и, засад, дошао до закључка да су текстови превод са мађарског језика и да су прилагођени словеначким потребама. Та књижица се и данас користи у Прекомурју приликом свадби и чини њен основни оквир. Упоредјујући овај примерак с мађарским издањем *Vöfenyek kötelessegei* из 1886. године, В. Новак констатује мно-

⁸ V. Vareš, *Zvyky a obyčaje v Selenči, Tradična kultura Slovakov vo Vojvodine*, Novi Sad 1973, 153.

⁹ Према саопштењу др. О. Младеновић, постоји књижица *Словенске веселие*, сабрао Ернестин Витек з Бучиан, Трнава.

¹⁰ V. Zganec, *Starisinstvo ili Kapitanjstvo*, Čakovec 1921.

¹¹ A. Smodič, *Vloga pozavčinov v prleškem gostüvanju*, SE XIII, Ljubljana 1960, 175–186.

¹² V. Novak, *O izvoru prekmurskega »starisinstva i zvaczinstva«*, SE XIII, Ljubljana 1960, 169–174.

ге сличности, што га упућује на заједнички, засад непознат, по свој прилици — мађарски извор. Можемо претпоставити да су сва поменућа упутства потекла из истог извора. Сви текстови су слични како по својој намени, тако и по своме основном садржају, али се, ипак, разликују по облику и садржини и по неким мотивима. То се може образложити умешношћу и способношћу приређивача и претписивача појединих издања.

Када је реч о народном глумовању на тему свадбе, морамо поменути још једну појаву. Наиме, познато је да су се на прелима код Русина, у време када су почињали радови у пољу, изводиле игре „свадбе“.¹³ У њима су учествовали младићи и девојке стасали за удају и за женидбу.¹⁴ Улоге су биле подељене — млада, младожења, староста, издавач и свашке, у ствари, све оне важне личности као на правој свадби. Појединци који су глумили одређене личности, и по спољним обележјима су се издавали од осталих — млада је била обучена у белу хаљину, дружбови, староста и други везивали су свадбене пешкире. Уколико није било момака, поједине мушке улоге играле су девојке, јер је њих било више. На прелима су се окупљали млади према узрасту, и оне старије групе полако су се осипале и појединци из њих прелазили у друштво старијих и ожењених, па због тога ту игру можемо сматрати приликом за увежбавање младих за онај за њих тако важан тренутак. Кроз игру су се школовали и полако издавали надарени појединци који би се касније показали као добре старосте, издавачи или свашке.

Као што смо видели, обред русинске свадбе је занимљив пример народног глумовања јер појединци истински глуме поверење им улоге.

Иако је овакав облик свадбеног церемонијала на територији Југославије релативно широко распрострањен — од Прекомурја, преко Међимурја, до Војводине — ипак је у свакој поменутој средини карактеристичан за мање локалне групе. У Војводини, нпр., етнички најмешовитијој заједници код нас, такав облик је засада забележен код Русина и Словака, мада бисмо га могли, прихватајући Новакове претпоставке, тражити и код Мађара.

Дакле, текст који је забележен у разним варијантама представља у неку руку сценариј по коме се изводи цео свадбени церемонијал. Анализа тих текстова, која свакако предстоји, откљониће многе дилеме. Пре свега, прави разлог његовог настанка, место настанка и путеве ширења. По досадашњим сазнањима, корене његове треба тражити у времену пре почетка XIX века, када је, колико је то данас познато, први пут објављен, ако

¹³ О истој појави у Херцеговини и Међимурју писао је, нпр., Н. Бонифачић Рожин у раду *Svadbena dramatika u dubrovačkom primorju. Narodna umjetnost* 3, Zagreb 1964—65, 71.

¹⁴ Опширније о тој игри писала сам у раду „Бавене на свадби“ на *прадкох у Руским Керестуре*, Народни календар 1971, Нови Сад, 105—109.

прихватимо чињеницу да су словеначке варијанте потекле из истог извора. Русинске варијанте засад познатих текстова су знатно млађе, али оне не морају бити и једине. Да би се дошло до коначног одговора, потребна су, свакако, даља истраживања не само код нас него и код суседних народа.

И на крају да резимирамо елементе по којима овај традиционални народни обичај Русина у Војводини сврставамо у фолклорни односно народни театар.

Пре свега, чињеница је да постоји устаљени текст, и то чак у писаном облику, што у народној драматизици није чест случај. Тај текст је основа за формирање улога појединих личности у свадбеном обреду. Те личности су носиоци главних улога; Одабирају их за носиоце улога на основу њихових глумачких способности и позивају их да глуме увек исте улоге. Поред њих, у свадбеном церемонијалу активно учествују и друге личности, пре свега, млада и младожења, свекар и свекрва, као и младини родитељи, који такође активно учествују у одређеним моментима. У позоришном жаргону њихово учешће бисмо окарактерисали као споредне улоге. Ту је и остали део сватова, који су у исти мах и учесници и публика.

Костимима се само важније личности издвајају од осталих сватова. Позорница се мења сходно кретању свадбене порорке, па је тако час на отвореном простору, час у младожењиној односно младиној кући.

Дакле, русинска свадба има све ове елементе по којима један обичај можемо сврстати у народно позориште. Штавише, они очигледно представљају развијенији облик добро изрежираног обичаја у коме су заступљени сви позоришни елементи.

Breda Vlahović

FOLK ACTING IN THE WEDDING CUSTOMS OF RUTHENIANS IN VOJVODINA

Summary

The present work deals with the folk acting and folk actors as one of the characteristics of the wedding customs of Ruthenians in Vojvodina. The traditional wedding ceremony is one of the most complex ritual actions. It appears as a ritual of the complex of magic, practical, economic, legal and other elements. The dramatic nature of the wedding ceremony emanates out of the fact that in the very ritual old forms are intermingled with the new ones as far as the pattern of the wedding ceremony is concerned.

The Ruthenians perform the wedding ceremony according to established pattern with strictly fixed monologues by determined persons, beginning from the moment of inviting to the wedding and up to its final stage.

The wedding monologues of Ruthenians from the region of Bačka are noted down by V. Gnjatjuk at the beginning of this century. Later on, the text of these monologues were published in the *Narodni kalendari* (Folk Calendars) for 1922, 1923, and 1969 under the title »*Družbovstvo i starostovstvo*«.

Principal characters leading the wedding ceremony are the *starosta*, *vidavač*, *družbovi*, and *svaške*. Each one of them had its own place in the wedding ceremony. These characters are distinguished from the remaining participants to the wedding also in way of dressing, namely they have over the shoulders wedding towels, while the *družbovi* wear, in addition to that, hats decorated with flowers and bands. Persons to be chosen for these functions are the ones who are able actors, interpreters and organisers.

The monologues of the *starosta*, *vidavač* and *družbovi* are based on motives from the stories of the bible.

Similar wedding ceremony is noticed also at the Slovaks in Vojvodina, in Međimurje, and in Slovenija in Prekomurje. Here too there are examples of the above mentioned texts of the monologues. The research until now point at the conclusion that these are performances emanating out of the same original text, most probably of the Hungarian origin. This text, which has been noted down in several variants, represents a kind of scenario according to which the participants perform the wedding ceremony.

On the ground of all the facts submitted in this work, one may conclude that the Ruthenian wedding ceremony has all those elements which can serve as a ground of classifying a folk custom as a folk theater.



Сл. 1. Главне званице на свадби у Руском Крстуру, снимљено 1930. г. (снимак Војвођанског музеја)



Сл. 2. „Дружбови“ на свадби у Куцури 1951. године



Сл. 3. Група учесника на прелу у Руском Крстур, снимљено 1953. године.

Десанка НИКОЛИЋ

ЧАУШ КАО ГЛУМАЦ И РЕДИТЕЉ

Свадба, односно свечано прослављање склапања брака, сматра се у народу једним од најважнијих догађаја у животу. С обзиром на то да се њоме обележава прелажење из једног животног доба и статуса у друго, свадба је и обред прелаза, у коме су ритуалне радње првенствено намењене обезбеђивању стварања новог породичног нуклеуса и његове репродукције.

Свадба, пак, као церемонијал, истовремено представља и својеврсну фолклорну представу, која се одвија према одређеним драматуршким принципима, и то по фазама које воде завршној сцени са срећним завршетком. Она има своје извођаче и гледаоце, који делом и сами оуделују у њој. Међу учесницима свадбене драмске игре, група сватова, негде називана и „сватовски часници“ (кум, стари сват, војвода, девери, енђе и др.), има задатак да допринесе, и то овако са своје стране, да се свадба по владајућим традицијским обрасцима што потпуније изведе. Један међу њима се изаваја и својим изгледом и функцијама које обавља у свадби. То је чауш (чаја, чалгиџија), у разним крајевима земље познат и као: лажља, глумац, буклијаш, штаћил, позивар, војвода итд. Чауш, као глумац и редар, познат је у нашој литератури још од Валвазора¹ и Фортиса², Вука³ и Луке Грбића-Бјелокосића⁴, који су га прилично детаљно описивали, до писаца у чијим редовима има озбиљних настојања да се овај фолклорни лик и научно објасни. Т. Борбевећ сматра да је дужност чауша да својим изгледом и поступцима скрене пажњу на себе и тиме младенце заштити од урокљивог деј-

¹ Tommasini, *De comentari storici-geografici della provincia dell'Istria, archeografo Triestino* vol. 4, 1837; M. Rupel, *Valvazorjevo berilo*, Ljubljana 1969, 216.

² И. Ловрић, *Биљешке о путу по Далмацији опата Алберта Фортиса и живот Станислава Сочивице*, Загреб 1948, 120.

³ В. С. Караџић, *Српски рјечник*, Београд 1935; вид.: чауш.

⁴ Л. Грбић-Бјелокосић, *Из народа и о народу*. Мостар, б.г.

ства присутних⁵. И. С. Тројановић придаје чаушу првенствено мађијска својства⁶. В. Чајкановић је још одређенији, па га објашњава култом предака, сматрајући га, у ствари, олицетвореним претком.⁷ Таково тумачење прихвата и Ш. Кулишић, приписујући му словенско порекло⁸. Не улазећи, засада, у дубља разматрања религијских компонената у структури ове личности, овом приликом ћемо се позабавити њеним сценско-драмским одликама. Послужићемо се традицијским моделом чауша на основу објављене грађе од краја XIX до 60-их година XX века, делимично са подручја Македоније и Косова, а већим делом из области насељених динарским становништвом у источној Херцеговини, Босни, Далматинској Загори, Славонији и западној Србији, одакле потичу наши записи из неколико насеља ариљског краја, а који нам, осим занемарљивих детаља, потврђују културни континуитет о овом свадбарском лику до наших дана. У том смислу је индикативан пример из 1981. године, по коме се, у селу Крушчици (Ариље) домаћин који жени сина, пре свих припрема за свадбу, најпре обраћа будућем чаушу речима: „Ти си опреман да ми протуриш свадбу“! Имајући намеру да личност чауша што свестраније прикажемо, покушаћемо да одговоримо на три основна питања, а то су: 1. Ко може да буде чауш у свадби; 2. Како чауш изгледа, и 3. Које су му дужности у свадби.

1. Према досадашњим сазнањима, чауш је обично млађи или средовечан човек, најчешће из места у коме се припрема свадба. По правилу није у ближем сродству с младенцима, а евентуално може бити младожењин зет (Ливањско поље).⁹ У већини случајева наименује га младожењин отац међу својим пријатељима (Босна).¹⁰ Негде су чауша бирали сами сватови међу собом (источна Херцеговина).¹¹ Да би се неком повериле чаушке дужности, било је важно, а и сада се не одступа од тог принципа, да та особа има ауторитет у својој околини, затим да је окретна и сналажљива, а уз то веселе нарави и јакога гласа. И новија испитивања потврђују да само поједини људи могу одговорити звању свадбарског чауша. Лично смо се уверили

⁵ Т. Борђевић, *Зле очи у веровању Јужних Словена*, СЕЗБ LIII, Живот и обичаји 23, Београд 1938, 134.

⁶ С. Тројановић, *Главни српски жртвени обичаји*, СЕЗБ XVII, Етнолошке расправе и грађа, Београд 1911, 68.

⁷ В. Чајкановић, *Свекрва на тавану*, ГЕМ VI, Београд 1931.

⁸ Ш. Кулишић, *Етнолошка и фолклористичка испитивања у Ливањском Пољу* — Увод, Гласник Земаљског музеја XV—XVI, Сарајево 1961, 8.

⁹ Р. Кајмановић, *Етнолошка и фолклористичка испитивања у Ливањском Пољу, Женидбени обичаји*, Гласник Земаљског музеја, XV—XVI, 1961, 205.

¹⁰ Б. Дробњаковић, *Свадбени обичаји код православних Срба у околини манастира Тавне у Босни*, ГЕМ XII, Београд 1937.

¹¹ Л. Грбић-Бјелокосић, *нав. дело*, 50

да постоје тзв. чауши-професионалци, извежбани до те мере да их позива све више породица (један од њих је био чауш 27 пута), јер су стекли популарност „добрих“ чауша.¹²

2. Чауш у свадби ретко није био маскиран, а и данас се тежи ка прерушавању овога лика, макар у детаљима. Још је Вук Карацић запазио да је чауш носио капу „са по неколико лисичија или вучја репа а кашто“ вели Вук, „и са по неколико кашике задеване“. И косовски чауш носио је за капу причвршћене кашике.¹³ Чауш муслиманског живља Босне и Херцеговине обавезно је био окићен лисичјим репом или коњим роговима. Славонски чауш је, такође, морао да изгледа смешно. Уз какво старо одело, носио је исти такав шепир с перјаницом од петловог перја, украшен цвећем. Био је опасан старом сабљом, са обешеном чутурицом ракије, а око врата су му о траци висили суви сир и ниска сувих шљива или крушака.¹⁴ Чаво хрватског становништва Ливањског поља био је „намашкаран“ тако што му је око главе био обмотан црвени шал, „шудар“, преко којег је стављао капу са задевеним петловим пером и дрвеном кашиком, док му је низ леђа висила марама. Преко паса је имао редаше од мишњака, ораха и шећера.¹⁵ И данашњи златиборски чауш носи специјалну капу од хартије, с реповима који му падају на рамена.¹⁶

Као знак чаушког достојанства, у прошлости су свадбарски чауши били наоружани сабљом, буздованом, наџаком, а данас им уместо оружја служе дрвене батине, а још чешће дрвени чекић (наџак), којима ударају о чврсте предмете стварајући лупу и звекет. То значи да чауш већ променом свога изгледа треба да се наметне, створи расположење, да изазове смех, чуђење и радозналост, али и страхопоштовање, што се све сматра делом његовог, чаушког задатка у свадби.

3. Пошто је узео на себе обавезу да изведе свадбу, чауш се уочи саме свадбе понаша као редитељ, који усмерава целокупни церемонијал, не препуштајући ништа случају. Предвиђајући место и време за поједине свадбарске „сцене“, домаћину који жени сина, он „наређује“ да му припреми кола и волове за преношење девојачке спреме, а затим пушку и стрелца, човека који ће кад буде било потребно гађати јабуку пред девојчином кућом.

¹² В. С. Карацић, *нав. дело*; вид.: *женидба*.

¹³ Д. Дебељковић, *Обичаји српског народа на Косову Пољу*, СЕЗБ VII, *Обичаји народа српског I*, Београд 1907, 189.

¹⁴ М. Стојановић, *Слике из живота хрватског народа по Славонији и Сријему*, Загреб 1881, 229.

¹⁵ Р. Кајмаковић, *нав. дело*, 83.

¹⁶ *Рукописна грађа Љубише Бенића из Чајетине*, 1961.

Уочи свадбе чауш је и позивар сватова. Тада, тј. два до три дана пре свадбе, позивањем гостију, по Вуку, она и почиње.¹⁷ То потврђује и златиборски пример најновијег датума, по коме чауш са чутуром пуном ракије, најављујући позивањима где и када ће бити свадба, истовремено објављује да је започео своју чаушку дужност.¹⁸ Следећа његова обавеза је да припреми свадбарску поворку и да је поведе ка девојчиној кући. Лупањем нацаком и „екањем“, тј. викањем на специфичан начин, он подстиче сватове да се припреме за полазак. У Босни је при том изговарао ове речи: „Азур, азур, кићени сватови, ко је коњик притежи колане, ко је пјешак привежи опанке!“¹⁹ Сличним речима и у наше време златиборски чауш пропраћа уређивање сватова пред полазак. Пошто он сам ову своју редарску дужност схвата озбиљно, то се преноси и на околину. Најпре би прегледао шта се носи, како би, вели Л. Грбић-Бјелокосић, могао „вазда за сваку ствар цеваб дати, посебно мотрећи да се што од јела, пића и опреме не заборави јер би то за чауша била највећа срамота“.²⁰ Сватови дисциплиновано следе његова упутства и савете како да се владају, а посебно да воде рачуна о свом достојанству када стигну у кућу невесте. Његова овлашћења као „мештра церемоније“, била су већа и од овлашћења старог свата, који се сматра домаћином сватова, тј. најодговорнијим у целом церемонијалу. Тек на чаушев повик: „Азур, азур биња“, сватови полазе, а заустављају се, опет на чаушев узвик: „Јап, јап, јап“, што значи да се младини родитељи, који су је једно време пратили, одвоје од сватова и врате кући.²¹

Чауш води драмску радњу и у младиној кући. Када сватови стигну пред улазна врата, капију, на његов знак, одређени човек пуца пушком у обећену јабуку, па тек када она буде погођена, улазе у двориште. Тада чауш излази пред сватове и изговара следећу формулу: „Домаћин Бога моли, амин, амин, кум Бога моли, амин, амин, стари сват Бога моли, амин, амин.“ Тада он представља себе и будућег свекра хвалећи га у свечаном тону. Тај његов монолог (из села Крушчице) гласи: „Ја чауш (име и презиме), чауш сватова, саслушајте ме да ви кажем неколико речи: 'Овде је дошао (име и презиме свекра) пријатељ и донео је један колач, једну тарту, једно јагње печено, и балон ракије и одело да обуче снају, као рођену шћерку.“ Обраћајући се свекру, чауш узвикне: „Вала ти, домаћине, дао си доста пара, узео си доста дара, жив био, помогао ти Бог, амин, амин!“ Тада додаје младино одело зетовима, који му иначе асистирају, да би га предали млади да се обуче. Опремљену младу

¹⁷ В. С. Карацић, *нав. дело*; вид.: *женидба*.

¹⁸ *Рукотисна грађа* Љ. Бенића...

¹⁹ Б. Дробњаковић, *нав. дело*, 83.

²⁰ Л. Грбић-Бјелокосић, *нав. дело*, 68.

²¹ Б. Дробњаковић, *нав. дело*, 83—87.

чауш води до свекра, изговарајући ове речи: „Тамо си оставила оца, ово ти је од данас отац. Он ће се бринути и старати и облачити те, а ти ћеш га слушати.“ Најсвечанији тренутак, извођење младе, чауш пропраћа „екањем“, гласно узвикујући: „Еј, хеј, азур, сватови, дјевере, изведи нам лијепу дјевојку.“ Пошто је девојка изведена и над софром преломљен тзв. девојачки колач, чауш у својству режисера иницира промену ове фолклорне сцене, позивајући на покрет све учеснике ка последњем одредичном месту свадбеног церемонијала, а то је младожењина кућа. При томе изговара ове речи: „Азур, азур, сватови, свака на своје место, да идемо и да путујемо нашем дому питомоме.“²² И у путу се он истиче као најгласнији.

Вредно је истаћи и чаушево место у свадбеној поворци. Уколико је и учествовао у њој, ребе је јахао испред свих, а чешће је био на крају сватовске поворке, јашући последњи, што упућује, такође, на његову редитељску улогу.

Чауш је посредник и приликом извођења другог кључног призора свадбене представе, који у суштини има симболично значење увођења младе у породични култ. Пред улазом у нови дом, додаје јој сито са тшеницом и наређује да захвати жито шаком, да би га бацила лево, десно и преко главе на кров куће. Млада од чауша узима и наконче, мало мушко дете, које она, на чаушев знак, три пута окрене. Затим је приводи огњишту, дајући јој машице, којима она треба три пута да процара ватру. На крају је одводи у собу, где за столом већ седе сватови са кумом на челу. Знало се, а и данас се зна, чаушево место за софром. Бринући се да сви сватови седну по старешинству, он сам је био у „дну“ софре, односно на супротној страни од младенаца и главних гостију.

У последњем делу свадбене свечаности, чауш само делимично остаје редитељ, да би се прихватио своје главне глумачке улоге, а то је приказивање сватовских дарова. При извршавању тог задатка, до израза долазе његова речитост и духовитост, каткад прелазећи у ласцивност. И Вук је забележио како чауш треба да је „смијешан“. Тако, на пример, ако је „неко од сватова донио прасе“, вели Вук, „он би рекао: 'Ево овај (назвавши га по имену) живи близу воде, па уватио воденога миша.' Ако ли је кокош, а он каже да је врана“ итд.²³ И у наше време, импровизујући свој текст, чауш преувеличава изглед и вредности сватовских дарова, јер се од њега, у ствари, и очекује да у својим шалама буде слободнији. Тако, ако неко, на пример, донесе мршаво пиле, он каже: „Пријатељ Петар донео великог овна, утовљеног на нашем Златибору, у коме има 50 ока.“ За другог госта који је донео флашу слабије ракије, чауш изјави:

²² Исто, 85.

„Пријатељ Саво донео буре ракије од 100 ока, а 50 гради, помоћу му Бог“, дижући увис и пиле и флашу да виде сви сватови.

Чауш је комичар и када приказује младине дарове. Он том приликом подигне увис, на пример, неки интимнији део женског рубља, уз пригодне примедбе, пазећи ипак да остане у границама пристojности. Међутим, дешава се и да претера у своме шаљивом монологу, што међу сватовима изазива општи смех, или пак натера присутне да ради друштвеног угледа донесу скупоценији поклон.²⁴

Дужност чауша се, у већини случајева, завршава његовом посредничком улогом у највеселијим тренуцима свадбе, за време играња, у коме учествују и младенци. Он тада одређује ко ће с ким играти, при чему настоји да састави девојке и младиће који се међусобно симпатишу.²⁵ У Србији пак, нарочито у њеним југоисточним крајевима, чауш и сутрадан по венчању наставља своје комедијантско глумовање, чинећи разне несташлуке са живином, па чак и штету на крову домаћинове куће, што му се обично не замере.²⁶ У младожењинином дому чауш остаје, углавном, док не испрати и последњег госта. За његово ангажовање негде му се плаћа у новцу или пак, као, на пример, у златиборским селима, уместо новчане награде добија скупоценије дарове и од младине и од младожењине породице.²⁷

Сумарним пресеком етнoлошке грађе покушали смо да реконструирамо један од најинтересантнијих ликова свадбеног церемонијала без кога се ни у данашње време не може замислити традиционална свадба на селу. С обзиром на његове природне склоности и увежбаност, изглед и понашање, за чауша се може рећи да је, више него остали учесници свадбе, драмски замисљен. Само је у његовом случају посреди преображавање човека у неко друго лице, другачије од њега самог, којим делује на околину; он то чини и гласом, наученим утврбеним текстом и акцијом, држећи све нити свадбе у својим рукама. Иако не представља средишњу личност, чауш у извођачком механизму свадбеног фолклорног глумишта чини његов неопходан део.²⁸

Ако бисмо поставили питање генезе овога лика, зашли бисмо у недовољно расветљену област истраживања. Оно што као прво пада у очи јесте то да је то веома сложена, боље рећи сло-

²³ В. С. Караџић, *нав. дело*; вид.: *женидба*.

²⁴ *Рукописна грађа Љ. Бенића...*

²⁵ Д. и Л. Јанковић, *Народне игре V*, Београд 1949, (Невен, бр. 11, 1889, 174).

²⁶ М. Миладиновић и В. Петровић, *Етнoлошка грађа из Радовишког у Ј. Србији*, ГЕМ XIV, 1938, 60; М. Матић, *Теренска грађа из Ресаве* 1961.

²⁷ *Рукописна грађа Љ. Бенића...*

²⁸ N. Bonifačić-Rožin, *Narodna drama u Hrvatskoj*, Трећи конгрес фолклориста Југославије, Цетинје 1958, 164.

јевита личност. Његове глумачке креације у свадби као да чине формалан оквир за неке озбиљније садржаје, који се крију иза овог маскираног комедијанта и галамшије, чија се реч и лупа чекићем слушају?

Прво, неоспорно је да у формирању овога лика значајно место заузимају митско-мађијске компоненте породичног култа, коме је свадбени обред и посвећен. То се, пре свега, односи на ритуалне радње око увођења младе у нови дом, затим на неке поступке чауша с петлом, који такође имају мађијско значење, итд.²⁹ Друго, он својим ауторитативним ставом и редарским, до некле командантским понашањем доприноси витешком карактеру свадбе, типичним за динарско становништво, код којих је чауш заступљен у свом најаутентичнијем виду. Структура сватова у mnogoме подсећа на војну организацију, а посебно свадбена поворка као да и није ништа друго него борбени поредак војске у походу. Чауш који захтева послушност и дисциплину сватова делује као војни старешина, јер наређује: „Ко је коњик притежи колане, ко је пјешак привезуј опанке.“ И Вук каже да сватови с барјаком напред као да иду у рат.³⁰ Ово ратничко обележје свадбе са чаушем садржи и турске културне елементе, што је очигледно по чаушевим командама на турском језику. Опсежнија компаративна испитивања су нас упутила и на турску чаушку институцију, карактеристичну и за предосманлијски и за османлијски период. Већ сам назив чауш-чавуш је турска реч, која се објашњава појмовима: викање, позивање, глас, слава и углед, а истовремено значи и високо признање које је додељивано особама задуженим за одржавање реда у војсци и главно саопштавање јединицама заповести виших команданата, као и извршиоцима дворског церемонијала. Чауши су у Турској уживали велики углед, што им је омогућавао високи друштвени положај. Њихово присуство на двору било је неопходно приликом свих званичних султанових пријема или у верским свечаностима, када су, као и свадбени чауши, били одговорни за церемонијалне поворке, изговарајући при том молитвене формуле из Корана.³¹ Сетимо ли се поступака свадбеног чауша, не можемо се отети утиску да је у овом случају реч о директном преузимању. За утврђивање аналогичности између турског и свадбеног чауша, значајна је и упоредна грађа о њиховом сличном костимирању. Турска историографија је утврдила да су се нарочито представници виших чинова чаушког реда издвајали од

²⁹ Е. Шневајс, *Анотропејски елементи у свадбеним обичајима код Срба и Хрвата*, ГЕМ II, Београд 1927, 27.

³⁰ В. С. Караџић, *Етнографски списи*, Београд 1969, 33.

³¹ М. Fuad Köprülü, *Çavuş, İslam Ansiklopedisi* 3, İstanbul 1945, 362—369; Ђ. Daničić, *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, JAZU I, Zagreb 1880—1882; вид.: чауш; А. Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Sarajevo 1965; вид.: чауш; Г. Елезовић, *Турско-српски споменици Дубровачког архива*, Београд 1932; вид.: чауш.

осталих по својој скупоцениј, крзненој одећи, а и по капама украшеним челенкама у облику кашике. Свадбеном чаушу, пак, као што смо већ поменули, маскирани изглед управо дају карикирани облици украса и појасева, а пре свега различита покривала за главу: турбани, високе капе типа калпака, с додацима животињских репова, а пре свега, напред заденута кашика. Карактеристично је да кашика као украсни детаљ има симболично значење, које се објашњава поштовањем кулинарских атрибута у турској војсци уопште, а посебно међу јаничарима, који су службу у кухињи стављали у први план.³²

Елементе турског чаушлука налазимо у још једној врсти драмске игре, у Сињској алки, која се, као коњаничко надметање у габању копља у гвоздени прстен (алка), одржава у Сињу више од два столећа, симболишући победу хришћана над Турцима. И у овој драмској, фолклорној представи личност Алај-чауша је веома важна и ауторитативна у односу на алкаре, а подређена је само алкарском војводи. Ове подударности недвосмислено говоре о неким заједничким изворима турских утицаја на колективно фолклорно стваралаштво у нас уопште. Међутим, засада је тешко прецизно одредити време и путеве таквих деловања.

Чињеница је да је балканско становништво од XIV столећа наовамо имало прилика да се среће са званичницима турске чаушке установе, које извори помињу као дипломате, скупљаче пореза, високе чиновнике или гласнике, а и чланове еснафске управе, од којих је помоћник ђеџаје такође називан чауш.³³ Али, према неким показатељима и утврђеној истини да је за продирање нових културних елемената у обичајни живот становништва потребан дужи временски период, претпостављамо да су везе између свадбеног и турског чауша знатно старије и да сежу у предосманлијску старину. При томе сматрамо да је тај процес био поступнији захваљујући Византији и њеној посредничкој улози између Предње Азије и Балкана. Тако се и израз »сіаус« објашњава грчко-византијском варијантом старотурске речи „чауш“, која је у тадашњим турским државицама (Селџуци) већ означавала војнички чин, додељиван као и касније у османлијско време, људима из редова славних и угледних. Према неким изворима, византијски двор је дошао у додир са старотурским чаушима у време Манојла Комнена у XI столећу

³² Drawings made on the Spot, The Military costume of Turkey, London 1818; S. Ex. Le Muchir Arif Pacha, *Les Anciens costumes de l'Empire Ottoman*; Guides to the National Museum, Ethnographical department, Copenhagen 1950; I. von Hammer, *Geschichte des Osmanischen Reiches* I, Bd. Petch 1834, 93.

³³ Д. Поповић, *Економско стање нашег народа под Турцима*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду III, св. I, Сремски Карловци 1929, 31; М. Влаховић, *Писмо и писмоноша у нашим народним песмама*, ГЕМ XII, Београд 1937, 136; Г. Станојевић, *Прилози за историју сеоских јускока*, Историјски гласник 1—2, Београд 1960, 118.

док други ту границу померају двеста година раније, у IX столеће.³⁴ Већ тада је преко византијског дворског церемонијала старотурска чаушка организација могла захватити највише слојеве балканско-словенског становништва, а касније прећи у народ таложећи се током векова на већ постојеће религијско-мађијско језгро свадбеног обреда.³⁵ Залажући се за предосманлијско порекло чауша у свадбеној драмској игри, додајемо као поткрепљење нашој тези да овај лик, приказујући војничкоцеремонијалну структуру чаушке установе, користи драмска изражајна средства античког и раносредњовековног позоришта, што ћемо поткрепити са неколико наших примера.

Попут грчког позоришта које је знало само за једног глумца, изабраног на такмичењу, и за хор, и наш свадбени чауш се бира међу најбољима, а подвргнут је јавном мњењу, које га, како смо видели, може учинити популарним и радо траженим за ову његову улогу у свадби. Прелазећи помоћу маске и промене у понашању из ауторитативне, редарске и свечане улоге у комедијантску улогу, свадбарски чауш, као и антички глумац, држи целу представу. Као што овај рецитује строфе дитирамба, и свадбарски чауш у најзначајнијем свадбеном чину упућује момковом оцу свој свечани монолог, који умногоме подсећа на антички славоспев захвалности. Његово, пак, шаљиво приказивање дарова, праћено претеривањем, донекле подсећа на вулгарност која је карактерисала римска приказивања циркуског жанра.³⁶ Трагови раносредњовековног позоришта у чаушевом свадбарском глумовању назиру се у говорењу молитвених формула (нпр., Домаћин Бога моли, амин, амин, кум Бога моли, амин, амин, итд.), за које се зна да су у XII столећу обележавале литургијске драмске форме. Исто тако, воловска кола за младину опрему могла су чаушу послужити као додатни сценски реквизит, без којег он није започињао своју активност, као што је и у ранохришћанским приказанима, у време када су те драмске дружине изашле у отворени простор, њима замењивање сцене, те тако допуњаван одређени приказ.³⁷

Сва ова размишљања о свадбарском чаушу, мада заснована на прилично богатом емпиријском материјалу, не могу се сматрати закључним, већ више тенденцијом ка постављању проблема и подстреком за даља истраживања, јер то овај наш јединствени фолклорнодрамски лик и заслужује.

³⁴ М. F. Köprülü, *нав. дело*, 365.

³⁵ В. Скарпић, *Један остатак дворског церемонијала у нашем народу*, ГЕМ VI, Београд 1931, 107.

³⁶ А. Замуровић, *Митолошки речник I*, Митологија Грка и Римљана, Нови сад 1936; вид.: *Дионисије сеоске*.

³⁷ *Enciklopedija Leksikografskog zavoda 7*, Zagreb 1964; вид.: *театар*.

Desanka Nikolić

ČAUS (THE MASTER OF CEREMONY) AS AN ACTOR AND THE
THEATER DIRECTOR

Summary

The present work deals with *čauš*, i.e. master of ceremony, who is the most interesting character of a wedding ceremony, which is viewed by the author as a *sui generis* folklore dramatic play.

In the first part of the report the reconstruction is effected of the traditional model of *čauš* on the ground of ethnographic materials since the end of the nineteenth century until the seventies of the twentieth century. These materials cover predominantly the western part of Yugoslavia (namely, Bosnia, Herzegovina, Dalmatian Zagora, Slavonia, Western Serbia), where among the Dinaric population of various religions, *čauš* (the master of ceremony) is known even today, as an actor of the wedding ceremony.

On the ground of the empiric material one may conclude that, due to his natural and acquired characteristics (namely, eloquency, wit, and training), disguised appearance and conduct (inducing the dramatic action and the dialogue, telling monologues, the supervising of wedding procession, and the like), out of all other participants to the wedding ceremony, the *čauš* is a genuine dramatic character. He performs, first of all, both actor's and director's duties, meaning the ones which are rather significant for the established succession and order of the traditional wedding ceremony.

The author attempts in the second part of his contribution to explain the genesis and functions of this folklore character. The author emphasizes that it contains several layers. These are the following: magic-mythical components, then the elements of the patriarchal-clan structure of the population, together with the Oriental influences which are particularly underlined. By using the comparative method, the author establishes (etymologically, formally, and in terms of substance) that the character and role of the *čauš* in the folklore creativity of Yugoslavs have been greatly influenced by the Turkish *čauš* organisation, which was particularly important and influential in sultan's court in the Ottoman times.

The author concludes at the end of this work that this interesting and composite figure in the wedding ceremony deserves further research which should imply the corresponding relationship between its origin and the old Turkish, antique and early Middle Ages periods of development of culture in the territory of Yugoslavia in general, and of the theatrical one in particular.

Jurij FIKFAK

DRABOSNJKOVI IGRI IZGUBLJENI SIN IN PASIJON V BESEDILIH UPRIZORITVAH IN POROČILIH

Andrej Šuster-Drabosnjak (1768—1825?), ljudski pesnik in dramatik, je napisal (kolikor je znano) 6 iger, od katerih so se ohranile tri: Pasijon, Božična igra in Izgubljeni sin. V prispevku obravnavam prvo in zadnjo; za tak izbor je bilo pomembno dejstvo, da sta bili deležni zanimive revitalizacije na začetku osemdesetih let.

O uprizoritvah, besedilih in poročilih je v glavnem znano naslednje: *Pasijon*: obstajajo podatki o uprizoritvah nekje od konca 19. stoletja vse do zadnjih predstav v letih 1932 in 1933 (postavitve in igralska zasedba je navadno veljala dve leti, Pasijon pa so igrali povprečno na 5 let), ki, sta jih med drugimi zapisala Anton Trstenjak in Jaka Spicar.¹ Zadnjo postavitev (1932—33) je Spicar zelo natančno opisal in fotografiral.² Ohranjena so poročila in fotografije izvedb Drabosnjakovega Pasijona v osrednji Sloveniji; dokumentirana in komentirana pa je bila tudi zadnja, deloma revitalizirana postavitev v letih 1982—83 (pri tem je bila narejena primerjava s tisto postavitvijo, ki jo je opisal Spicar).³

Drabosnjakov Pasijon se je širil po prepisih (nekje od srede 19. stoletja do 1929 — ta je bil tudi faksimiliran), v osrednji slovenski prostor je prišel poknjižen v Kuretovi izdaji 1937;⁴ širil pa se je tudi po priredbah⁵ za radio Celovec — v Drabosnjakovi na-

¹ Anton Trstenjak (dalje Trstenjak), *Slovensko gledališče*, Ljubljana 1892, str. 194—196. Jaka Spicar (dalje Spicar), *Slovenski kmečki pasjon*, Jutro XXIII, 18. 4. 1943, str. 3.

² Opis gl. v. Spicar (p. 1), fotografije v delu *Igra o Kristusovem trpljenju* (gl. op.), med stranmi 102 in 103.

³ Jurij Fikfak, *Drabosnjakov Pasijon: Primerjava med dvema oblikama postavitve*, *Traditiones* 10—12, 1984, 75—84.

⁴ Andrej Šuster Drabosnjak, *Igra o Kristusovem trpljenju* (iz leta 1818), v seriji *Ljudske igre*, 17. zvezek, Ljubljana 1937.

⁵ Priredbi sta hranjeni v Drabosnjakovem arhivu v Inštitutu za slovensko narodopisje ZRC SAZU v Ljubljani.

rečni verziji in za radio Trst — v primorsko narečni varianti, Zadnja postavitvev je uporabljala skrajšano verzijo Pasijona.

Izgubljeni sin: o ljudskih postavitvah je zelo malo prepričljivih podatkov (gl. npr. Trstenjak), razmeroma veliko podatkov in poročil pa obstaja o prenovljenih in prečiščenih — cenzuriranih uprizoritvah v 30. letih, pri čemer obstajata dve različici postavitve: ena, bližja ljudski, druga, bližja umetni — nesinkretični.

Znana in filmsko dokumentirana je tudi »umetna« postavitvev na odru gledališča v Mariboru (dramaturg Bruno Hartmann),⁶ razmeroma bogato dokumentirana je bila tudi revitalizirana izvedba leta 1980 v Vrbi in 1981 na gostovanju v Ljubljani.

Ohranjeno je Drabosnjakovo originalno besedilo,⁷ kateremu je sledilo nekaj prepisov; v letu 1934 je izšla poknjžena izdaja v Ljubljani (jezikovno posodobil Niko Kuret),⁸ v 50. letih pa sta sledili priredbi za radio Celovec in za radio Trst. Za upodobitev na gledališkem odru in za revitalizirano postavitvev je bil uporabljen Lipičev prepis, ki zvesto sledi originalu.

Pri vseh teh različnih uprizoritvah in besedilih pa gre za različke, ki kažejo na različne recepcije Drabosnjakovega dela in na razne koncepte oblikovanja — postavljanja dela z ljudsko provenienco. Obenem pa te različne uprizoritve Drabosnjakovih del porajajo vprašanja zaščite folklorne dediščine, odnosa do regionalnega izročila ipd., odpirajo pa tudi vprašanja izvajalca in sprejemnika dela, skratka vprašanja spreminjanja funkcij.

V spremnem besedilu⁹ ob revitalizirani uprizoritvi *Izgubljenega sina* je napisano, da so si igralci naprtili nalogo, da postavijo *Izgubljenega sina* na ljudski oder prav po starem izročilu — po Drabosnjakovem originalnem besedilu in receptu, v pristnem domačem (kostanjskem narečju, ki mu morajo biti kos le igralci iz Drabosnjakovega domačega kraja. Pisec je tako vzpostavil kontinuiteto med nekdanjimi uprizoritvami in to, ki jo je na podlagi dveh kriterijev, to je jezika in besedila, seveda pa tudi kraja uprizoritve, štel za revitalizirano. Seveda se postavlja vprašanje, ali je zaradi premalo prepričljivih, nejasnih podatkov (znano je predvsem dejstvo, da je bil tudi *Izgubljeni sin* zaradi pohujšljivosti nekaterih prizorov deležen veliko kritik s strani svetnih in cerkvenih oblasti)¹⁰ možno takšno kontinuiteto vzpostaviti.

O drugačnem iskanju kontinuitete pričajo postavitve, priredbe besedila in poročila v 30. letih. Eno njih je posebej značilno: »V zadnjem času gre pri Slovencih za razveseljivo kulturno delo:

⁶ Igrana je bila v sezoni 1969–1970. Gl. gledališki list SNG Maribor XXIV, št. 13, z naslovom Andrej Šuster Drabosnjak, *Igra o izgubljenem sinu*.

⁷ Rukopis je hranjen v študijski knjižnici Ravne na Koroškem.

⁸ Izšla pod naslovom Andrej Šuster Drabosnjak, *Igra o izgubljenem sinu*, v seriji Ljudske igre, 6. zvezek, Ljubljana 1934.

⁹ Napisal ga je Pavle Zablatnik, vabilo ohranjeno v Drabosnjakovem arhivu ISN ZRC SAZU v Ljubljani.

¹⁰ Prim. Špicar (gl. op. 1), kritika je veljala tudi Pasijonu.

odkrivanje naše umetnosti v preteklosti. To odkrivanje obraza preteklosti pa ni nikakršna romantična zanešenost, ampak globoko realno vživljanje v duha pradedov ter njega majstorsko podajenje“. In še pristavlja: „dalo se je opaziti, koliko more vešča roka (Nika Kureta) napraviti iz starega, mogoče suhega in malo dramskega besedila. Vsa notranja sila igre in igralcev je močno prišla do izraza: zunanji znak tega sta umirjenost in sigurnost v besedi in kretnji“. Pisec zaključí: „predstava je bila na zavidljivi višini.“¹¹ V teh (30-ih) letih se pojavi tudi mnenje aktivista, ki uporabi folkloro za mobilizacijo: „Pokret za novi ljudski oder je na pravi poti in mora voditi do uspeha, to je prenovitev slovenskega ljudstva v duhu KA (Katoliške akcije)“.¹² Da je mobilizacija vsaj deloma uspevala (vprašanje je, na kateri ravni in v kateri smeri) o tem priča poročilo:¹³ 1300 ljudi je jasno in glasno spričalo voljo do svojega katoliškoslovenskega bistva. Na kateri ravni? Na to odgovarja nadaljevanje: Do solz ginjeni in v srce pretreseni so se razšli,... a tudi.¹⁴ Predstava je dosegla svoj namen — mnogi so odšli zamišljeni domov. Na smer nas opozori osnovno, podčrtano razumevanje¹⁵ prilike o izgubljenem sinu; opisano v tem času: izgubljeni sin je predstavljal grešne župljane, oče dušnega pastirja (implicitno tudi Boga), brat pa ostale. Šlo naj bi torej za religiozno alegorijo oče — sin — Bog — človek. Naj nadaljujem: alegorija je bila možnost za poistovetenje gledalstva-publike s sinom in za moralno vzgojo, zasnovano na tej identifikaciji. Da bi bilo mogoče podčrtati tako (katoliško) razumljeno kontinuiteto, je bilo treba preoblikovati besedilo: vsi prizori, besedišče ipd., vse kar bi motilo s svojo pohujšljivostjo religiozno, bolje rečeno konfesionalno semantiko Izgubljenega sina, je bilo črtano. Ni bilo več spolikljivega besedišča (kurbe, kajdre, ludrovec, vežnica ipd.), ni bilo več namigov na gostilno kot javno hišo, na gostilničarja kot zvodnika svoje hčere in žene ipd. Poročevalci tega časa so opozarjali na nepotrebnost zastranitvev — dogajanja v gostilni in pred njo. Tako je bila oblikovana glavna os igre: odhod in vrnitev — spreobrnitev izgubljenega sina. K povedanemu naj dodam še mnenje Špicarja,¹⁶ ki meni, da je Drabosnjakov Pasijon pridobil na kvaliteti, ko je bil preveden in prečiščen v slovenski knjižni jezik, s tem, da je ohranil nekatere dialektizme. Razloge za tako stališče do del ljudskega izročila lahko najdemo v obračanju dela takratnega literarnega gibanja proti naravi, kmetu, zemlji, z namenom najti resnične korenine in utemeljitev bivanja, in z željo upodobiti

¹¹ Kritika je povzeta iz Slovenskega doma in objavljena v str. 151—52.

¹² Ivan Caserman ob Igri o izgubljenem sinu, izvajani v Cerkljah pri Kranju, v.....

¹³ Poročilo pod naslovom Tisoč tristo ... (Laporje) ...

¹⁴ Caserman (gl. op. 12).

¹⁵ V obeh poročilih (gl. op. 11 in 13) gre za podobno obrazložitev.

¹⁶ Gl. Špicar (op. 1).

sakralnost življenja, ki je že nekdaj bila, sedaj pa jo je treba na novo oživiti. V tem okviru se da razumeti zorni kot, zaradi katerega je bilo ortonano, spregledano vse, kar bi lahko gledalca motilo in preusmerjalo.

Strokovna izhodišča so v 50. letih omogočila drug pogled na ljudsko ustvarjalnost (prim. opombo Nika Kureta v Narodnem stvaralaštvu¹⁷ — Grafenauerjevem zborniku). S tega stališča je bila tudi izvedena priredba za radio Celovec (tako Pasijona kot Izgubljenega sina), ki za osnovo rabi narečje in ne cenzurira osnovnega izbranega besedila (besedilo samo je bistveno skrajšano). Edini poseg je ortonanje za radijsko igrro odvečnega teksta in uporaba napovednih stavkov, ogovorov, s katerimi poimenuje ali označi govorečega ali ogovorjenega. Kot zanimivost naj dodam, da sta bili priredbi (za radio Celovec in radio Trst) izvajani v postnem času, v Velikem tednu. S tem ie bila doseženo tudi časovno ustrezno mesto Pasijona, saj za Izgubljenega sina ne vemo, kdaj so ga izvajali. Tako Pasijon kot Izgubljeni sin pa sta imela pretežno religiozno funkcijo.

Nov pogled na Drabosnjakovo delo je dala izvedba Izgubljenega sina na odru poklicnega gledališča v Mariboru 1970. leta. Bistveno jo je oblikoval Bruno Hartman. O priredbi¹⁸ lahko rečem, da spoštuje osnovno besedilo igre, mu dodaja predstavljanje posameznih igralcev — oseb Izgubljenega sina, potem pesem izgubljenega sina in obširnejše didaskalije, s katerimi je Drabosnjak razmeroma skop. Dalje: Hartman je preoblikoval jezikovno podobo dela s tem, da je poslovenil precej narečnih, splošno slovenskemu prostoru slabo razumljivih izrazov; da je uglasil rimo, pri čemer pa je zagrešil nekaj zanimivih nadrobnosti: ponekod odstopa hote ali v zmoti od vsebine izvirnege verza, prav tako zamenjuje nedosledno veznike: *in z noj, noj z in ino ipd.* Ta izvedba pa je najbolj posebna po tem, da uvede Drabosnjaka, ki govori svoje didaskalije (v narečju) in nagovor igralcem — prijateljem (zanj ne vemo, ali so ga ali niso govorili). V intervjuju¹⁹ je Hartman med drugim povedal: »Če res ni mogoče zaslediti v delih ljudskih dramatikov neke silno globoke umetnosti v klasičnem ali v sodobnem smislu tega pojmovanja, pa nam dela ljudskih umetnikov lahko še vedno marsikaj dajo in povedo. Predvsem pa lahko našo ljudsko dramatikro danes prevrednotimo in jo s pomočjo sodobnih gledaliških elementov približamo sodobnemu gledalcu.« Sodobni gledališki element je prav Drabosnjakov spremni govor didaskalij, s katerimi uvaja stalno distanciranje do dela. Oživeli Drabosnjak vseskozi postavlja in umešča svojo igro v 20-a leta 19. sto-

¹⁷ Niko Kuret, *Drabosnjakov (?) rokopis »Izgubljenega sina«*, Narodno stvaralaštvo IV, zv. 15—16, gl. opombo 1, str. 1240.

¹⁸ Andrej Suster Drabosnjak, *Igra o izgubljenem sinu*, v zbirki Dramska knjižnica, zv. 3, Ljubljana 1970; Po rokopisu iz Criezpolja priredil Bruno Hartman.

letja in preprečuje gledalcu, da bi je doživel kot koherentno, enočasovno in enoprostorno podobo sveta. Ta poseg besedilo in uprizoritev je Hartman sam v osebnem pogovoru, označil za brechtovskega. Izgubljeni sin je v tej priredbi zadobil prvenstveno estetsko funkcijo, saj razen osnovnega, prevedenega besedila ni drugačnih določil (pa naj gre za narodnostno prebujevalna ali religiozna označena).

Nove, pogojno jim pravim revitalizirane, uprizoritve na začetku 80. let so nakazale pot za upoštevanje izročila in sodobnih prijemov gledališča: To se da posebej razvideti pri postavitvi Pasijona (gl. tudi J. Fikfak, Drabosnjakov Pasijon: Primenjava ...).²⁰ Sodobna postavitve je ohranila prvotno jezikovno podobo besedila — kostanjsko narečje; igrana je bila v prvotnem okolju; črtani so bili delo besedila — besedilo nekatenih ključnih legendnih oseb (smrt, hudiči, angeli ipd.), ki so imele vlogo opominjanja ljudi k pokori; kostumi so bili poenoteni — s tem ni bilo več sinkretičnega upodabljanja z elementi noš različnih časov; namesto nekdanjega sodelovanja publike pri procesiji za križem le sprevod igralcev; igra je bila zaključena prej, s Kristusovo smrtjo na križu, dramaturško učinkoviteje kot pred 50. leti. Ko so Kristus a že sneli s kniža saj je bil takrat Pasijon sestavni del obredij o Veliki noči. Pri postavitvi Izgubljenega sina mi mogoče ugotoviti, kje so bistvene razlike med damašjno in nekdanjimi ljudskimi uprizoritvami glede funkcij igre, zato izpeljujem iz Pasijona: Po svoji osnovni naravnosti je Pasijon med ljudstvom sprejeta igra (Špicer pravi: Igral jo je kmet, gledat jo je hodil kmet), ki jo označujejo vse lastnosti sinkretične ustvarjalnosti, s tem, da funkcijonira kot šega ali del nje (del Velike noči), zaradi položaja lokalne — regionalne skupnosti pa ima tudi narodnostno identitetni značaj. Revitalizirana izvedba Pasijona je pokazala na spremembo funkcij: ni več igran v postnem času kot del priprave na Veliko noč ampak na 50. dan po njej, na binkošti, torej ni več del šege, ampak gre za nekaj drugega, za izpostavljanje posebne slovenske identitete, ki je različna od nemške. Poročilo o Izgubljenem sinu na odru Šentjakobskega gledališča v Ljubljani je povedalo, v kateri smeri so sprejeli Drabosnjakovo izročilo v Sloveniji: „K nam so prišli vrli Korošci povedat, da pravzaprav ni izgubljenih sinov, da se oklepajo doma in se ... potrjujejo v slovenski trdnosti po domačih vaseh in drugod.“²¹ Drabosnjakovi deli imata torej narod, nosno prebujevalno, identifikacijsko vlogo.

¹⁹ Pod naslovom *Oživljanje ljudske dramatike*, Večer

²⁰ Gl. op. 3.

²¹ Janez Zadnikar, *Vrli Korošci v gosteh*, Delo 23, št. 37, (16. 2. 1981) str. 2.

Jurij Fikfak

ZWEI DRABOSNJAKS SCHAUSPIELE IZGUBLJENI SIN (DER VERLORENE SOHN) UND PASIJON (PASSIONSPIEL) IN DEN TEXTEN, INSZENIERUNGEN UND BERICHTEN

Zusammenfassung

Andrej Šušter-Drabosnjak (1768—1825?), Volksdichter und Dramatiker, schrieb 6 Schauspiele, von denen nur 3 erhalten sind: *Pasijon* (Passionspiel), *Izgubljeni sin* (Der verlorene Sohn) und *Božična igra* (Weihnachts-Hintenspiel). In seinem Betrag befasst sich der Verf. mit zwei erst erwähnten.

Den Berichten nach wurden in Koroško (Kärnten-Österreich) beide Schauspiele in Kostanje (Köstenberg) mehrmals aufgeführt: »Izgubljeni sin« bis zum Ende des 19. Jh., »Pasijon« regelmässig sogar bis zu den Jahren 1932—33. Diese letzte Aufführung wurde gründlich beschrieben.

In den 30. er Jahren des 20. Jh. wurden beide Schauspiele von der Umgangssprache in die literarische übertragen und auf den Bühnen des mittelslovenischen Raumes dargestellt. Eine der bedeutendsten Motivationen für die Inszenierung beider Schauspiele in Slovenien ist »in der Entdeckung unserer Kunst in der Vergangenheit«, »im tiefen, realen Einleben in die Seele unserer Ahnen« zu suchen. Bei der neuen Textauffassung wurden jene Elemente hervorgehoben, die bei dem Publikum eine emotionelle Erschütterung erwecken, und die dieses Publikum mit dem Sündhaften gleichstellt, identifiziert. Es ging um eine Art vor allem an die Sittlichkeitserziehung konzentrierte Kontinuität der Überlieferung.

Die Inszenierungen vor 50 Jahren nahmen aber Rücksicht auf die Urtexte der beiden Schauspiele; sie wurden wieder in Dialekt aufgeführt (im Radio Celovec-Klagenfurt), im entsprechen dem Termin — Karwoche (Radio Celovec und Radio Trst), und dem Rundfunkmedium angepasst (mit der Musik und mit den Einführungssätzen, um die Sprechenden vorzustellen), verkürzt und zusammengesetzt.

Die erste Aufführung des Schauspiels »Izgubljeni sin« auf der Bühne des Professionaltheaters der 70 er Jahre: die Sprache ist literarisch; der Text ist nach den Volksaufführungen erstmal unzensuriert; Novität — Drabosnjak tritt selbst auf und spricht im Dialekt Didaskalien und Ansprache an seine Freunde-Schauspieler. Dieses Brecht-Element ermöglicht die ständige Distanz vom fundamentalen-volkstümlichen Text.

Anfangs der 80. er Jahre die Aufführungen beider Schauspiele in Koroško (Kärnten — Österreich): Hauptcharakteristiken: wieder Dialekt, gesprochen von Schauspielern-Eingeborenen; der Text

der Passion ist verkürzt (ohne Auftritt der Legendenpersonen), jener des Verlorenen Sohnes bleibt ungeändert; die Kostüme stellen eine bestimmte Zeit dar; bei der Passion ist der Kontext der Fastenzeit unberücksichtigt, das Publikum wirkt nicht mehr mit. Mit den angeführten Eingriffen änderte sich die Funktion: anstatt der Religionsfunktion (im Rahmen des Brauches) haben die beiden Schauspiele mit dem Aufleben dieser Volksüberlieferung eine neue Funktion bekommen: die slovenische ethnische Gruppe in Koroško (Kärnten) hat nämlich damit ihre slovenische Identität zum Ausdruck gebracht.